HARMONIE-
(Generalbaß-)
LEHRE.

LEITFADEN ZUM UNTERRICHTE

UND ZUR

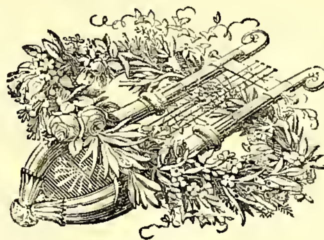
SELBSTBELEHRUNG.

Von

JOACHIM HOFFMANN.

Nach vieljährigen praktischen Erfahrungen.

Mit zahlreichen Notenbeispielen.



WIEN.

Bei Tobias Haslinger, k. k. Hof- und priv. Kunst- und Musikalienhändler, und in der Wohnung des Verfassers, Alservorstadt, Hauptstrasse, im Graf Wrbna'schen Hause Nr. 107.

DEM

HOCHGEBORNEN HERRN

GRAFEN

FERDINAND VON STOCKHAMMER,

K. K. WIRKLICHEN KÄMMERER,

Protector des Kirchenmusik-Vereins in der Pfarrkirche zu St. Carl, und Mitglied des Conservatoriums der Musik in Wien &c.

hochachtungsvoll zugeeignet

von dem

Verfasser.

VORREDE.

Obschon bei dem Aufschwunge, welchen die Tonkunst in der neueren Zeit gewonnen hat, zahlreiche Anleitungen zur Harmonie=Lehre ans Licht getreten sind, so wurde ich dennoch von meinen musikalischen Freunden vielfach aufgefordert, ebenfalls ein Werk über diesen Gegenstand der Öffentlichkeit zu übergeben, und zwar nach der Methode ausgearbeitet, welche ich, bei dem mündlichen Unterrichte, als zweckdienlich für meine Schüler, in Anwendung zu bringen pflege.

Um nun einem mehrseitig ausgesprochenen Wunsche zu begegnen, habe ich die gegenwärtige Harmonie=(Generalbass=) Lehre erscheinen lassen, welche als ein getreuer Abdruck meiner unterweisenden Vorträge zu betrachten ist. Die pracktische Anwendbarkeit dieses Leitfadens wurde durch eine vieljährige Erfahrung zur Genüge ausser Zweifel gesetzt, und mit Hilfe dieses einfachen Systems war es mir gelungen, in jedem Lehrkurse eine Anzahl Jünger der Tondichtkunst auf dem kürzesten Wege dem vorgesteckten Ziele entgegen zu führen.

Jn Bezug auf die Anordnung des Materials habe ich eine progressive Stufenfolge vom Leichten zum Schwereren beobachtet, weil nur auf diese Weise Klarheit und Fasslichkeit, als die wesentlichsten Erfordernisse bei jedem Unterrichte erzielt werden können. Hinsichtlich der Durchführung des theoretisch=praktischen Theils wurde die Aufmerksamkeit nur immer auf den Kern der Sache gelenkt, und jede zwecklose Weitläufigkeit in der Analyse vermieden, weil eine solche gewöhnlich Zeitversplitterung und eine Ermüdung der Lernenden im Geleite hat.

Seit der langen Reihe von Jahren, in denen ich mich mit dem Unterrichte beschäftige, ist mir die Überzeugung zu Theil geworden, dass zweckmässig angebrachte musikalische Beispiele zur Auffassung und Festhaltung der gegebenen Regeln mehr beitragen, als ausführliche Erläuterungen und trockene theoretische Abhandlungen. Bei den meisten Lehrbüchern für die Harmonie sind die Verfasser nicht von diesem Gesichtspunkte ausgegangen, und da in ihren Augen das Wort mehr Geltung zu haben schien, als die praktische Anwendung, so wurden die erklärenden Notenbeilagen weder in hinlänglicher Menge noch in entsprechender Auswahl vorgeführt. Um nun diesem fühlbaren Übelstande abzuhelfen, welcher die Brauchbarkeit der meisten Schriften über Tonsatzkunde verringert, habe ich dem praktischen Theile in meiner Anleitung das Übergewicht eingeräumt, und in dieser Beziehung eine hinreichende Quantität von musikalischen Beispielen componirt, welche jeder einzeln aufgestellten Regel zur gründlichen Verständniss erst das eigentliche Leben einhauchen müssen. Die besondere Vorliebe und Sorgfalt, womit von mir diese Notensätze für die verschiedenen Paragraphe meines Lehrsystems verfasst wurden, möge zugleich als ein offenbarer Beweis gelten, dass ich von dem grossen Einflusse der Beispiele bei meiner Unterrichts=Methode seit Jahren die erfreulichsten Proben erhalten habe.

Da die vorgeführten Lehrsätze meiner Anleitung eine engverbundene Kette bilden sollen so mussten im Laufe des Vortrages manche Wiederholungen Statt finden, um den Wechselbezug der einzelnen Glieder einleuchtend zu machen, und von dem Ganzen, zur besseren Auffassung für das Gedächtniss, eine genaue Übersicht zu biethen.

Manche Musikkundige dürften vielleicht nicht vollkommen einverstanden sein mit einigen meiner Ansichten, welche ich z.B. über den Sitz der Accorde, über ihre Entstehung etc: geäussert habe; aber ich werde mit Vergnügen jeder belehrenden Entgegnung Gehör geben, wenn sie von überzeugenden, aus dem Wesen der Tonkunst hervorgehenden Bemerkungen unterstützt ist. Uebrigens habe ich selbst mehrfach auf die Meinungsverschiedenheit der Systematiker, hinsichtlich der Accorde=Herleitung etc: hinzudeuten gesucht, ohne auf eine partheÿsche Weise diese musikalischen Dogmen zu tadeln, zu verwerfen, oder mich desshalb in einen Wortkampf einzulassen.

Da ich mit eifriger Sorgfalt dem vorliegenden, durch langjährige Anwendung erprobten Systeme das Gepräge der Einfachheit, Kürze, Klarheit und Fasslichkeit aufzudrücken suchte, so dürfte dieses Buch auch von denjenigen zu einem Leitfaden benützt werden, welche sich im Gebiethe der Harmonielehre durch den Selbstunterricht die nöthigen Kenntnisse erwerben wollen. Wenn nun der Lernende dem theoretischen Theile die volle Aufmerksamkeit widmet, und für die Einübung der praktischen Notenbeispiele den erwünschten Fleiss verwendet, so wird er ohne Zweifel das vorgesteckte Ziel seines Studiums, auch ohne mündliche Erläuterung von Seite eines Sachverständigen, in kurzer Zeit zu erreichen im Stande seiñ.



Der Verfasser.

ERSTE ABTHEILUNG
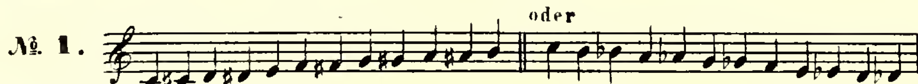


Von den Tönen.

§ 1.
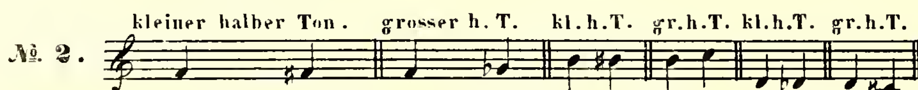
Mit dem Ausdrucke *Ton* wird jeder Klang von einer bestimmten Höhe oder Tiefe bezeichnet. Im Bereiche der praktischen Musik gibt es zwölf reele oder wirklich verschiedene Töne , die sich nach Willkühr, höher oder tiefer versetzt, anwenden lassen , z:B :

№ 1.
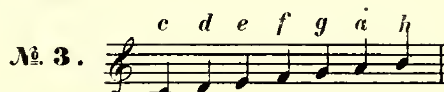


Die kleinste Fortschreitung von einem Tone zum nächstfolgenden, wird ein halber Ton genannt. Die halben Töne theilt man in kleine und grosse ein . Geschieht die Fortschreitung um einen halben Ton auf gleicher Stufe, so wird ein kleiner halber Ton , geschieht sie aber auf zwei Stufen, ein grosser Halbton hervorgebracht . Z:B :

№ 2.
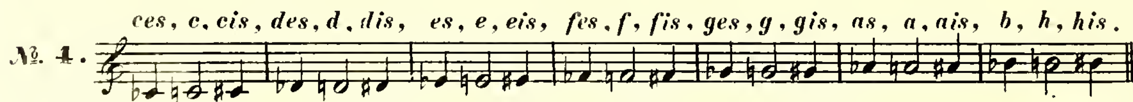


Zur Bezeichnung der Haupt = oder ursprünglichen = Töne, sind sieben Ton = Buchstaben nähmlich: *c*, *d*, *e*, *f*, *g*, *a*, *h*, anzuwenden . Z:B :

№ 3.



Diese sieben Haupttöne können jeder durch Versetzungszeichen nach Willkühr um einen halben Ton erhöht oder erniedriget werden . Zum Erhöhen der Töne bedient man sich der Kreuze (♯) und zum Erniedrigen der *Bee* (♭) . Die Veränderung bei der Benennung der sieben Haupttöne wird angedeutet, indem man den mit Kreuz bezeichneten die Sylbe *is* und den mit ♭ die Sylbe *es* anhängt.

№ 4.
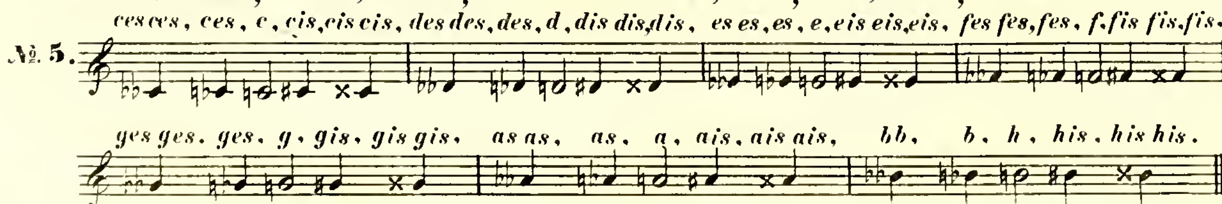


Ausnahmen . Statt *ees* wählt man *es*, statt *aes* bloss *as*, und obwohl bei erniedrigten *h* die Benennung *hes* oft vorkommt, so ist es doch üblicher *b* statt *hes* zu setzen .

Also hat die Musik nebst den sieben Haupttönen noch *14* Nebenbenennungen aufzuweisen. Diese Haupttöne mit ihren Versetzungszeichen werden bei der Ausübung am häufigsten angetragen .

Doch geschieht es auch , obwohl seltener, dass die sieben Haupttöne durch Doppel-Kreuze (♯♯ oder ×) um zwei halbe Töne oder einen ganzen Ton erhöht, und durch Doppel-Be (♭♭) um zwei halbe Töne oder einen ganzen Ton erniedrigt werden . Die Veränderung ihrer Benennung ist dann auf folgende Weise zu bezeichnen : entweder durch *C* doppel-Kreuz, *C* doppel Be ; *D* doppel Kreuz, *D* doppel Be ; oder, Doppelcis , Doppelcees ; Doppeldis , Doppeldes ; oder bloss durch Verdopplung der Sylben als, *cis cis*, *ces ces* ; *dis dis*, *des des* ; auch oft durch *cisis*, *ceses* ; *disis*, *deses* ; u.s.w. Z. B :

№ 5.
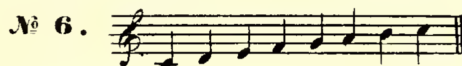


Aus dem Vorausgegangenen erhellet nun, dass jeder dieser sieben Haupttöne auf fünferlei Art in Ausübung gebracht werden kann, weshalb 35 Benennungen der Töne in der praktischen Musik anzunehmen sind.

§ 2.
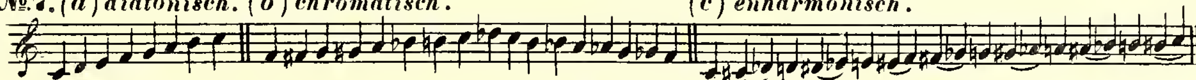
Von den Tonleitern.

Wenn man einen beliebigen Ton wählt, und von diesem stufenweise auf= oder abwärts fortschreitet, so wird dieses Verfahren leitermässig genannt, weil die Töne gleichsam wie auf einer Leiter auf= und absteigen. Um nun eine Tonleiter vollständig zu bilden, fängt man mit einem beliebigen Tone an und schreitet bis in seine achte Stufe fort. Z:B:

№ 6. 

Da diese angegebene Tonleiter, von *C* bis *C*, die erste war nach welcher man die übrigen gebildet hat, so wird sie die Haupt= oder Stammtonleiter genannt, so wie die andern, nach diesem Muster gebildet, den Namen, versetzte Tonleitern, erhalten. — Man nimmt überhaupt drei Arten von Tonleitern an; nehmlich, die diatonische, die chromatische und die enharmonische. Da sich aber im Gebiethe der Musik Alles auf die diatonische Tonleiter gründet, indem die chromatishe durch zufällig erhöhte oder erniedrigte Töne entsteht, welche dann chromatisch genannt werden; die enharmonische aber durch Verwechslungen z:B: *ces* mit *h*, *des* mit *cis*, *fes* mit *e*, *ges* mit *fis* u.s.w. gebildet wird, welche gleiche Tonhöhe haben, so soll mit Übergehung der übrigen, auschliesslich von der diatonischen Tonleiter die Rede sein. Doch von allen drei Arten möge hier ein Muster zur nähern Beleuchtung vorgeführt werden.

№ 7. *(a) diatonisch.* *(b) chromatisch.* *(c) enharmonisch.*
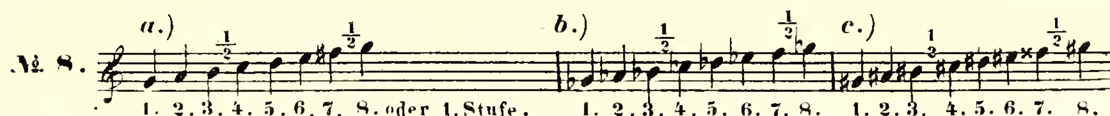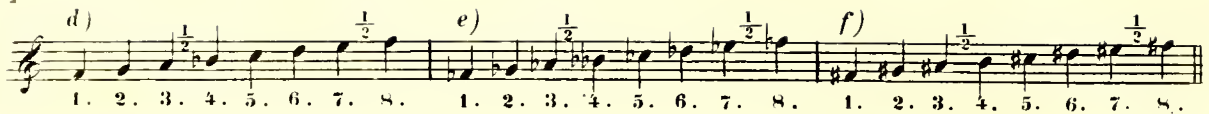


§ 3.

Diatonisch heisst die Tonleiter, wenn die Fortschreitung von einem angenommenen Tone stufenweise, bis in die achte Stufe desselben, durch fünf ganze und zwei halbe Töne geschieht. Die neueste Musik hat zweierlei Arten der Fortschreitung in der diatonischen Tonleiter, durch fünf ganze und zwei halbe Töne. Die Art und Weise, wie die halben Töne zwischen den ganzen Tönen folgen, gibt uns die Tonarten, nehmlich: die harte *(dur)* und die weiche *(moll)* Tonart. Die harte *(dur)* Tonleiter wird gebildet, wenn man:

Von	der	1ten	zur	2ten	Stufe	um	1	Ton.
„	„	2ten	„	3ten	„	„	1	„
„	„	3ten	„	4ten	„	„	½	„
„	„	4ten	„	5ten	„	„	1	„
„	„	5ten	„	6ten	„	„	1	„
„	„	6ten	„	7ten	„	„	1	„
„	„	7ten	„	8ten oder 1ten	„	„	½	„ fortschreitet.

Da jeder Ton als Hauptton oder als erste Stufe betrachtet werden kann, so soll der Lernende sich auf einer beliebigen Stufe eine Note wählen, gleichviel, ob sie durch ein Kreuz erhöht oder durch ein *Be* erniedrigt ist, er schreite dann bis zur achten Stufe fort, setze unter die Noten durch Ziffern jede Stufe an, beobachte oben erwähnte Regel in Hinsicht der Fortschreitung durch ganze und halbe Töne, und er wird zu jeder Tonleiter die gehörige Vorzeichnung der Kreuze und *Bee* finden. Z.B.
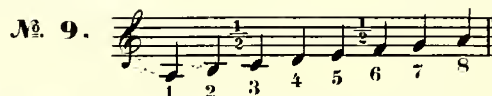




Vergleicht man nun jede Tonleiter von ihrer ersten bis zur achten Stufe, mit jener im § 2. N.º 6. so zeigt es sich, dass alle ein gleiches Verhältniss in der Fortschreitung zu einander besitzen und der Aufmerksame wird ohne Schwierigkeit die Vorzeichnung für die *Dur*=Tonleiter, von allen übrigen Tönen selbst zu finden im Stande sein. (*

§ 4.

Die weiche (*moll*) Tonleiter schreitet ebenfalls durch fünf ganze und zwei halbe Töne fort; nur geschieht die Fortschreitung der halben Töne von jedem angenommenen Tone als erste Stufe, von der 2ten zur 3ten, und von der 5ten zur 6ten Stufe. So wie die *C-dur* Tonleiter als Muster für alle andern *Dur*=Tonleitern angenommen ist, eben so erscheint die *A-moll* Tonleiter als Vorbild für alle übrigen *Moll*=Tonleitern, weil beide ohne *Kreuz* und *Be* dargestellt werden. Z.B.

N.º 9.
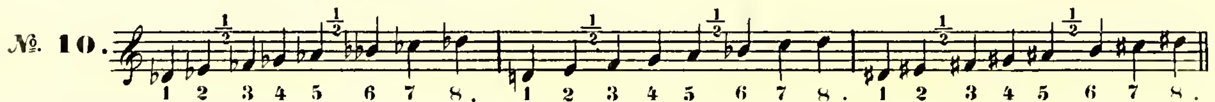


Die Fortschreitung für die *Moll*=Tonleiter erfolgt also auf nachstehende Weise:

Von	der	1ten	zur	2ten	Stufe	um	1	Ton.
„	„	2ten	„	3ten	„	„	$\frac{1}{2}$	„ .
„	„	3ten	„	4ten	„	„	1	„ .
„	„	4ten	„	5ten	„	„	1	„ .
„	„	5ten	„	6ten	„	„	$\frac{1}{2}$	„ .
„	„	6ten	„	7ten	„	„	1	„ .
„	„	7ten	„	8ten oder 1ten	„		1	„ .

Zur grösseren Deutlichkeit werden hier einige versetzte *Moll*=Tonleitern vorgeführt, um nach den oben angezeigten Regeln der Fortschreitung von ganzen und halben Tönen, die Vorzeichnung von allen andern Tönen leicht finden zu können.

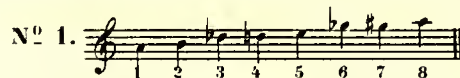
N.º 10.



---

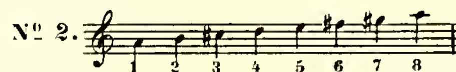
*) *Anmerkung.* Es ist nothwendig, die Vorzeichnung jeder Tonleiter zu wissen, um sie richtig zu schreiben, weil man sich nicht bloss auf das Gehör verlassen kann: Als Beweis soll das folgende Beispiel gelten:

N.º 1.
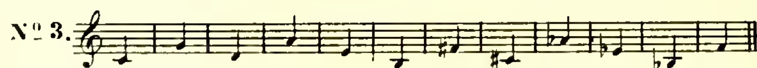


dessen Unrichtigkeit auf den ersten Blick einleuchten muss. Wie fasslich und leicht ist dagegen die folgende, dem Klange nach gleich gehaltene richtig geschriebene Tonleiter:

N.º 2.
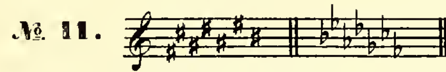


Nun soll der Lernende sich die Aufgabe stellen, zu jedem der zwölf reelen Töne nehmlich:

N.º 3.



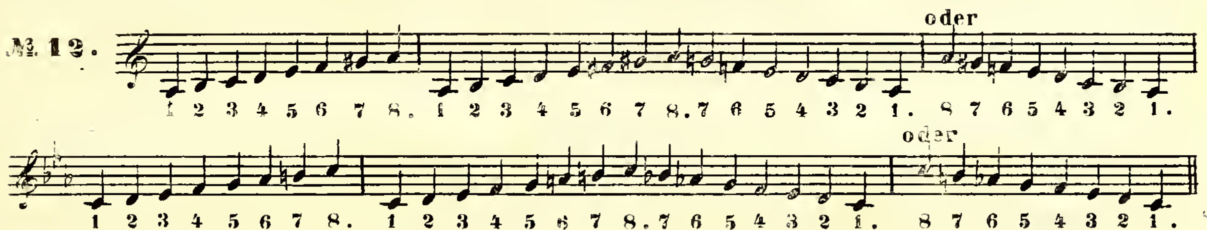
die Tonleiter zu bilden. Da wir aber auf dem Papier mehr Tonleitern haben (nehmlich durch enharmonische Verwechslungen) wie z.B. *Cis* und *Des*; *H* und *Ces*; *Fis* und *Ges* u.s.w., so werden die übrigen beim Auffinden keine Schwierigkeit machen.

Wenn nun der Lernende auch von jedem Tone (siehe § 3. *Anmerk.* Beisp. № 3.) die Vorzeichnung für die *Moll* = Tonleiter aufsucht, so wird über die Vorzeichnung aller *Dur* = und *Moll* = Tonleitern kein Zweifel mehr übrig bleiben. Auch muss sich bei Bearbeitung der Aufgaben die Bemerkung aufdringen, dass das erste Kreuz immer auf die Note *F*, eine Tonleiter mit zwei Kreuze aber stets auf die Töne *F* und *C* zu beziehen ist. Aus diesem Grunde wird die Ordnung der Kreuze folgendermassen festgestellt: *fis, cis, gis, dis, ais, eis, his*; das achte Kreuz würde wieder mit *F* Doppelkreuz, das neunte mit *C* Doppelkreuz folgen u: s: w:. Die *Be* fangen mit *h*♭ an, das zweite bezieht sich auf *E*, *etc:*, die Ordnung der *Be* ist also: *b, es, as, des, ges, ces, fes*. Das achte *Be* würde wieder mit *H* Doppelbe fortsetzen wie die einfachen *Be* in derselben Reihenfolge. Z: B:

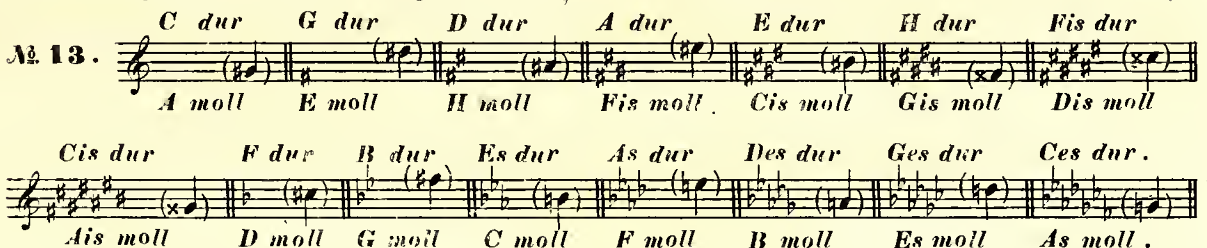


§ 5.

Nun ist noch zu bemerken, dass jedes Musikstück, in dem Haupttone in welchem es geschrieben wurde, die erforderlichen Kreuze oder *Bee* gleich im Anfange nach dem Schlüssel aufzuweisen hat. Da aber die siebente Stufe (*Leitton* genannt) stets nur um einen halben Ton unter der achten oder ersten Stufe stehen muss, und diess nach der Vorzeichnung bei der *Moll* = Tonart einen ganzen Ton beträgt, so wird bei *Moll* = Tonleitern aufwärts schreitend, dieselbe gewöhnlich durch ♮ oder ♯, eben so durch × um einen halben Ton erhöht; und um hernach die Fortschreitung von anderthalb Tönen (1 ½) zu vermeiden, welche von der 6ten zur 7ten Stufe entstünde, auch die 6te Stufe um einen halben Ton höher gestellt. Abwärts schreitend bleibt die *Moll* = Tonleiter gewöhnlich nach ihrer Vorzeichnung, oder auch mit Beibehaltung der zufällig erhöhten 7ten Stufe. Z. B:



Nach Aufsuchung aller *Dur* = und *Moll* = Tonleitern ersieht man, dass jede Vorzeichnung für beide Tonleitern gehört, wie es hier angedeutet ist;



nur entscheidet gewöhnlich für *Moll* der Leitton, welcher hier immer mit eingeschlossen erscheint, denn als wesentliche Vorzeichnung kommt er nie vor, sondern erst im Laufe des Stückes.

§ 6.

Jede Tonleiter ist zu einer andern in einem näheren oder ferneren Grade verwandt. Jemehr sich die Tonleitern in der Vorzeichnung berühren, desto näher ist der Grad der Verwandtschaft. Jede Tonleiter hat fünf Andere, welche im nächsten Grade zu ihr verwandt sind. Z: B: *D dur* hat zwei Kreuze zur Vorzeichnung, folglich ist alles zu dieser Tonleiter verwandt, was drei Kreuze und was ein Kreuz, eben so was gleiche Vorzeichnung hat, weil sie sich in der Vorzeichnung am meisten nähern; daher gehören zur Verwandtschaft des *D dur*; *A dur*, *Fis moll*, *G dur*, *E moll* und *H moll*. Wird die Tonleiter *C moll* angenommen, welche drei *Be* zur Vorzeichnung hat, so ist die Tonleiter,
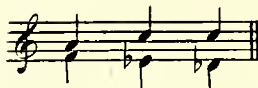
welche gleiche Vorzeichnung, oder welche vier *Be*, eben so, welche zwei *Be* besitzt: nehmlich *Es dur*, *As dur*, *F moll*, *Be dur* und *G moll* mit derselben verwandt.

§ 7.

Von den Tonverbindungen oder Jntervallen, und von den zur Bezeichnung derselben gebräuchlichen Ziffern.
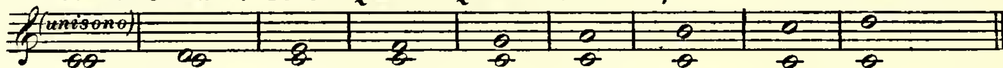
Zwei Töne können entweder nacheinanderfolgend, oder zugleich mit einander verbunden, hervorgebracht werden. Jm ersten Falle sind sie *melodisch*, im zweiten Falle *harmonisch* zu nennen. Unter der Bezeichnung *Jntervall* versteht man zwei Töne, die ein gewisses Verhältniss hinsichtlich ihrer Höhe zu einander haben, und sie erhalten ihre bestimmtere Benennung von ihrer Stufenentfernung.

Die Stufen werden gewöhnlich von dem tiefern Tone *aufwärts* abgezählt, doch so, dass der tiefere Ton als *erste Stufe* mitgezählt erscheint. Z:B: *f* und *a*; hier bildet *a* die dritte Stufe, weil *f* schon als erste Stufe gezählt wird: oder *es* und *c*, wobei *c* als sechste, oder *des* und *c*, wobei *c* als siebente Stufe sich darstellt. (Unter den erstgenannten versteht man immer den tiefern Ton).



Alle Jntervalle erhalten gewöhnlich Benennungen aus der lateinischen Sprache: nehmlich, *Prime*, *Secunde*, *Terze*, *Quarte*, *Quinte*, *Sexte*, *Septime*, *Octave*, *None*, und sie werden durch die Ziffern 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 und 9 angezeigt. Z:B:

Durch die Zahl 1 _ _ 2 _ _ 3 _ _ 4 _ _ 5 _ _ 6 _ _ 7 _ _ 8 _ _ 9 angezeigt.(*
Prime. Secunde. Terze. Quarte. Quinte. Sexte. Septime. Octave. None.



§. 8.

Da jeder Ton, durch ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭, um einen halben oder ganzen Ton erhöht oder erniedrigt werden kañ, so bezeichnet man die Jntervalle, um sie genauer von einander zu unterscheiden, durch verschiedene Beiwörter, als, *rein*, *gross*, *klein*, *übermässig*, *vermindert*. Z.B. *g* und *d*: hier ist *d* die *Quinte* von *g*, es mag einer von beiden Tönen erhöht oder erniedrigt sein, weil es die fünfte Stufe zum tiefern Ton beträgt, nur muss es dann durch Beiwörter genauer angezeigt werden. Um die erwähnten Beiwörter nicht immer ganz schreiben zu dürfen, werden folgende Abkürzungen angewendet; r. rein, gr. gross, kl. klein, üb. übermässig, verm: vermindert.

Die gebräuchlichen Jntervalle sind folgende:

Primen. r. 1 — üb. ♯1
Secunden. kl. ♭2 — gr. ♮2 — üb. ♯2
Terzen. verm: ♭3 — kl. ♭3 — gr. ♮3 — üb. ♯3
Quarten. verm. ♭4 oder ♮4 — r. 4 — üb. ♯4

Quinten. verm. ♭5 — r. ♮5 — üb. ♯5
Sexten. verm. ♭6 — kl. ♭6 — gr. ♮6 — üb. ♯6
Septimen. verm. ♭7 — kl. ♭7 — gr. ♮7
Octaven. verm. ♭8 — r. ♮8 — üb. ♯8
Nonen. kl. ♭9 — gr. ♮9 — üb. ♯9

Man zählt also: *2 Primen, 3 Secunden, 4 Terzen, 3 Quarten, 3 Quinten, 4 Sexten, 3 Septimen, 3 Octaven, 3 Nonen.* (**

*) *Anmerk.* Die Zahlen 10 (*Decime*) und 11 (*Undecime*), welche auch manchmahl zur Bezifferung vorkomen, haben nur als Repräsentanten der *Terzen* und *Quarten* zu gelten, welche um eine Octave höher versetzt sind. Jst blos von der *Terz*, *Quart*, *Quint* u.s.w. die Rede, so versteht man diejenige darunter, welche in der Tonleiter liegt.

**) *Anmerk.* Obwohl die *Nonen*, wie *Secunden* erscheinen, die um eine Octave höher versetzt sind, so ist doch ihr harmonischer Gebrauch sehr verschieden, worauf noch aufmerksam gemacht werden soll.

§ 9.

Um sich die verschiedenen Jntervalle schnell ins Gedächtniss zu prägen, beobachte man folgende Regel: Das Beiwort r: ist bei der *Prim*, *Quart*, *Quint* und *Octav* anzuwenden; gr: bei allen andern Jntervallen, wie sie in der *Dur*=Tonleiter liegen. Wenn man einen beliebigen Ton wählt, und die Jntervalle, von der *Dur*=Tonleiter bis zu *None* darüber setzt, wie im folgenden Beispiel:

№ 17. 1 r. 2 gr. 3 gr. 4 r. 5 r. 6 gr. 7 gr. 8 r. 9 gr.

so werden auf diese Art von jedem Tone alle r: und gr: Jntervalle zum Vorschein kommen.

§ 10.

Alle r: Jntervalle, welche sich um einen halben Ton entfernen, werden üb:; dagegen jene welche sich um einen halben Ton nähern, vermind: genannt.

№ 18. r. 5 üb. ♯5 r. 5 verm. ♭5

NB. Dass die Stufen dabei nicht verändert werden dürfen, versteht sich von selbst.
Alle gr: Jntervalle, welche sich einen halben Ton entfernen, werden üb:, wenn sie sich aber um einen halben Ton nähern, kl. genannt. Z:B:

№ 19. gr. 6 üb. ♯6 gr. 6 kl. 6

Jedes Jntervall, welches kl: ist, erscheint, durch die Annäherung um einen halben Ton, verm: Z:B:

№ 20. kl. 6 verm. ♭6 kl. ♭6 verm. ♭6

Um leicht im Gedächtniss zu behalten, wie vielerlei jedes Jntervall ist, hat man nur Folgendes zu merken, Von den *Terzen* und *Sexten* sind viererlei; von allen übrigen aber dreierlei im Gebrauch. Als Ausnahme gilt blos die *Prime*, welche nur zweierlei angewendet wird.

§ 11.

Wenn sich nun der Lernende mit der Vorzeichnung einer jeden Tonleiter vertraut gemacht hat, und in der *Dur*=Tonleiter alle r: und gr: Jntervalle schnell ins Gedächtniss rufen kann, so dürfte es nicht schwer sein, auch die übrigen Jntervalle mit Leichtigkeit zu finden. — Da es nicht gebräuchlich ist, drei ♯ oder drei ♭ vor eine Note zu setzen, so hilft man sich durch die tiefere Note. Z:B:

№ 21. gr. 6 kl. 6 statt verm. 6 verm. 6

Hier folgt noch ein Muster, wo alle r: und gr: Jntervalle, wie sie in der *Dur*=Tonleiter liegen, durch weisse Noten angezeigt sind.

№ 22. *A* als Grundtton.

Primen.		*Secunden.*			*Terzen.*					*Quarten.*		
r.	üb.	kl.	gr.	üb.	verm.	verm.	kl.	gr.	üb.	verm.	r.	üb.
1	♯1	♭2	♮2	♯2	♮3 oder	♭3	♮3	♯3	×3	♭4	♮4	♯4

Nach diesem Muster soll der Lernende zur Selbstübung, zu jedem folgenden Grundtone

№ 23.

die Jntervalle schreiben, um sie in der Folge nicht mühsam suchen zu müssen.

§ 12.

Die Jntervalle behalten ihre Haupt=Benennungen, *Quarten, Quinten, Sexten, etc:* auch dann noch, wenn sie um eine oder mehrere Octaven höher versetzt werden. Z:B:

№ 24.

§ 13.

Die Jntervalle richten sich nach der Vorzeichnung, wie schon früher bemerkt wurde. Wenn z:B: 2 Kreuze als Vorzeichnung stehen, so ist die natürliche *Terz* zu *a* nicht *c*, sondern *cis*; ausgenom=men das *c* wird durch ♮ angezeigt; steht aber ein ♭ in der Vorzeichnung, so wird durch die Ziffer 6 über der Note *d* nicht *h*, sondern *h*♭ angedeutet. Wie bei den sogenannten Handstücken, die Vor=zeichnung durch Kreuze und *Be* sich auf ihre bestimmten Noten bezieht, so gilt dieses auch bei den durch Ziffern angezeigten Noten. Das ♯, ♭, ♮, wird gewöhnlich vor die Ziffer gesetzt, z:B: ♯4, ♯5, ♯6; oder ♭4, ♭5, ♭6; oder ♮4, ♮5, ♮6; obwohl man diese Zeichen auch nach der Ziffer findet. Zu=dem werden sie manchmahl durch die Ziffer gezogen: als 4♭, 5♭, 6♭, u:s:w:. Die Stelle des Kreuzes vertritt oft nur ein Strich, welcher durch die Ziffer läuft. Z:B: 2+, 4+, 5+, 6̸, 7̸. Zwei Striche durch die Ziffer gezogen, stehen statt ♯♯ oder × (Doppelkreuz); nur bei den Ziffern 1, 8 und 9 pflegt man es vorzusetzen. Ein ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭, allein als Bezifferung, bezieht sich immer auf die *Terz*, ohne dass die Ziffer 3 beizusetzen ist.

§ 14.

Alle angezeigten Jntervalle sind, hinsichtlich ihrer Wirkung auf unser Gefühl, in zwei Hauptklas=sen zu theilen, nehmlich, in *Consonanzen* (Wohlklänge), und in *Dissonanzen* (Uebelklänge). Zu den wohlklingenden Jntervallen, (für sich allein betrachtet) welche mehr oder weniger in Ruhe setzen, zählt man die r: *Prime* (Einklang), r: *Octave*, r: *Quinte*, r: *Quarte*, gr: und kl: *Terz*, gr: und kl: *Sexte*. Da der r: Einklang, die r: *Octave* und die r: *Quinte* am meisten in Ruhe setzen, so werden sie vollkommene *Consonanzen* genannt; die gr: und kl. *Terz*, die gr: und kl: *Sexte* gehören zu den unvollkommenen *Consonanzen*. Alle übrigen Jntervalle sind *Dissonanzen*. Die r: *Quarte* wird von einigen Musikverständigen für eine *Consonanz* von Andern für eine *Dissonanz* erklärt; da es bloss auf ihre Verhältnisse ankommt, so kann sie auch in beiden Eigenschaften erscheinen. Übrigens lässt sich *jede Consonanz* in ihrer Zusammenstellung mit andern Jntervallen zur *Dissonanz*, eben so

eine *Dissonanz* zur *Consonanz* umwandeln. Diese Anleitung soll hievon noch eine nähere Erläuterung geben.

§ 15.

Von den Accorden.

Unter *Accord* versteht man eine regelmässige Zusammensetzung von wenigstens drei Tönen. Da aber vier und mehrere Töne, zugleich, auf eine regelmässige Art verbunden werden können, so gibt es auch drei= vier= und mehrstimmige Accorde, die in Grund= oder Stammaccorde, und in umgekehrte, umgewendete oder versetzte eingetheilt werden. Unter dem Ausdrucke *Harmonie* versteht man mehrere auf einander folgende Accorde. Das Kunstwort *Satz* ist gewöhnlich mit dem Worte *Harmonie* gleichbedeutend. Z:B: Vierstimmig wird der Satz oder die Harmonie genannt, wenn jeder Accord aus vier Tönen besteht. Jm dreistimmigen Satze werden also zu jedem Accorde drei Töne vorausgesetzt. Da der vierstimmige Satz der nothwendigste und auch der gewöhnlichste ist, so soll in diesem Werke hauptsächlich nur von diesem die Rede sein. Hat der Lernende die Wesenheit dieses Satzes gut aufgefasst, so wird ihm das Studium des zwei= drei= fünf= und mehrstimmigen keine Schwierigkeit mehr bereiten, indem derselbe nur durch das Weglassen oder Verdoppeln der Intervalle entsteht, wie das Kapitel (Über die gewöhnliche Bezifferung) deutlicher zeigen soll.

§ 16.

Von dem ersten Grund=oder Stamaccord und von den abgeleiteten Accorden.

Als Grund= oder Stammaccord sind diejenigen anzusehen, woraus die andern entspringen oder abgeleitet werden. Das Kennzeichen der Grundaccorde ist die terzenweise Verbindung der Töne. Wenn einer Note die *Terz* und *Quint* beigefügt wird, so entsteht der Dreiklang, welcher den Rang des ersten Stammaccords behauptet. Seine Zusammenstellung geschieht auf viererlei Weise. Z: B:

a) b) c) d)

№ 25.

Jst neben dem tiefsten Ton (oder gleichbedeutend neben dem Bass) die *Terz* gross und die *Quint* rein, so heisst der Dreiklang hart (*dur* oder gross) wie oben bei *a*); erscheint die *Terz* klein und die *Quint* rein, so heisst er weich (*moll* oder klein) wie bei *b*); ist die *Terz* klein und die *Quint* vermindert, wie bei *c*), so kommt der verminderte; und ist die *Terz* gross und die *Quint* übermässig, wie bei *d*) der übermässige Dreiklang zum Vorschein. Nun soll der Lernende zur Übung selbst verschiedene Töne wählen und durch Hinzufügung der *Terz* und *Quint* die viererlei Dreiklänge zu bilden suchen, wie dieses Verfahren im folgenden Beispiel versinnlicht ist.

hart. weich. verm. überm. h. w. verm. üb. h. w. verm. üb. h. w. verm. üb.

№ 26.

§ 17.

Der Dreiklang kann auf jeder Stufe in der *Dur*=Tonleiter vorkommen, nur richtet er sich nach der Vorzeichnung. Berücksichtiget man z:B: in *C dur*, *D dur*, *Es dur* die betreffende Vorzeichnung, wie man im folgenden Beispiele sieht,

C dur. h. w. w. h. h. w. verm.
D dur. h. w. w. h. h. w. verm.
Es dur. h. w. w. h. h. w. verm.

№ 27.

1 2 3 4 5 6 7 — 1 2 3 4 5 6 7 — 1 2 3 4 5 6 7

so wird einleuchtend, welcher Dreiklang jeder Stufe in der *Dur*-Tonleiter zuzutheilen ist. Eben so hat die *Moll*-Tonleiter auf jeder Stufe, nach der Vorzeichnung, ihren bestimmten Dreiklang, wie dieses im folgenden Beispiel erläutert ist.

A moll. w. verm. üb. w. h. h. verm. — *H moll.* w. verm. üb. w. h. h. verm. — *C moll.* w. verm. üb. w. h. h. verm.

№ 28. 1 2 3 4 5 6 7 — 1 2 3 4 5 6 7 — 1 2 3 4 5 6 7

Derselbe Fall tritt übrigens auch bei allen andern *Dur*-und *M*-Tonleitern ein.(*

Aus diesen Beispielen geht hervor, dass der harte Dreiklang in der *Dur*-Tonleiter auf der 1, 4, und 5. Stufe, in der *Moll*-Tonleiter auf der 5. und 6. Stufe; der weiche Dreiklang in der *Dur*-Tonleiter auf der 2. 3. und 6. Stufe, in der *Moll*-Tonleiter auf der 1. und 4. Stufe; der verminderte Dreiklang in *Dur* auf der 7, in *Moll* auf der 2. und 7.; und der übermässige Dreiklang auf der 3. Stufe in der *Moll*-Tonleiter seinen Sitz hat.

Wie die Intervalle, werden auch die Accorde in *Con*-und *Dissonazen* eingetheilt. Von diesen viererlei Dreiklängen sind nur der harte und weiche Dreiklang vollkommen consonirend, weniger consonirend ist der verminderte, der übermässige Dreiklang aber gehört schon zu den dissonirenden Accorden.

§ 18.

Um den Dreiklang vierstimmig zu machen, muss ein Ton davon verdoppelt werden. Man wählt zu dieser Verdopplung am passendsten den Grundton (Bass) selbst. Z: B:

№ 29. oder

Da jedes Intervall d. i. die *Octav*, *Terz* oder *Quint* in der obersten Stimme liegen kann, so hat der Dreiklang drei Lagen aufzuweisen, welche nach dem Intervall, welches in der obersten Stimme liegt, ihre Benennung erhalten. Z: B:

Octav-Lage. *Terz*-L. *Quint*-L. *Octav*-L. *Terz*-L. *Quint*. L. (**

№ 30. 8 3 5 oder 8 3 5

Der Lernende übe sich nun die Dreiklänge, sowohl in *Dur* als *Moll* in allen Lagen, von jedem Ton zu schreiben, wie dieses durch folgendes Muster veranschaulicht wird.

№ 31. *F dur.* 8 3 5 — *F moll.* 8 3 5 — *D dur.* 8 3 5 — *D moll.* 8 3 5 — *E dur.* 8 3 5 — *E moll.* 8 3 5

*) *Anmerk.* Der Leitton muss in der Molltonart immer angezeigt werden, da ihn die Vorzeichnung nicht enthält.

**) *Anmerk.* Wird der Accordenlage eine weitere Ausdehnung verliehen, so ist auch die zusammengedrängte, die minder- und die sehr zerstreute Lage in ihren Kreis zu ziehen. Z: B: Bei *a)* die gedrängte; *b)* die minder zerstreute; *c)* die sehr zerstreute Lage.

a) *b)* *c)*

Die Anwendung der sehr zerstreuten Lage gehört in diejenigen Compositionen, wo mehrere Instrumente zugleich an der Ausführung Theil nehmen.

§ 19.

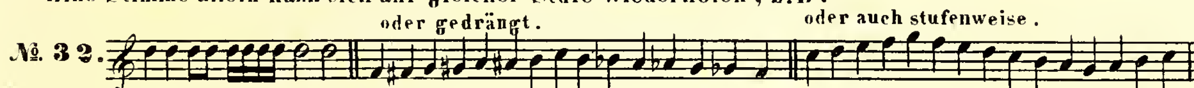
Eintheilung und Benennung der Stimmen.

Jm zweistimmigen Satze gibt es bloss Ober = und Unterstimmen; im dreistimmigen Satze aber Ober = Unter = und Mittelstimmen. Bei vierstimmigen Accorden wird die oberste Stim̃e der *Discant*, die obere Mittelstimme der *Alt*, die untere Mittelstimme der *Tenor* und die tiefste oder unterste Stim̃e der *Bass* genannt.

Von der Bewegung der Stimmen.
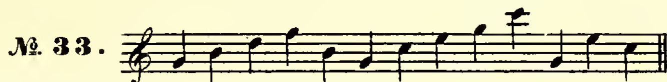
Eine Stimme allein kann sich auf gleicher Stufe wiederholen, z: B:

№ 32.
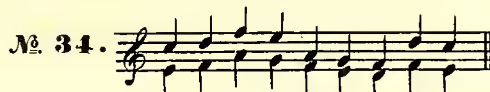


eben so kann sie sprungweise auf = oder abwärts fortschreitend sich bewegen, z: B:

№ 33.
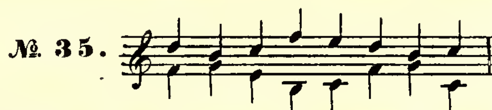


Wenn eine Stimme mit einer Andern in Verbindung steht, so können viererlei Bewegungen, nehmlich eine gerade, widrige, eine Seiten und Parallel - Bewegung angenommen werden. Wenn zwei Stimmen zugleich steigen oder fallen, es mag stufen = oder sprungweise geschehen, so entsteht die gerade Bewegung; z: B:

№ 34.
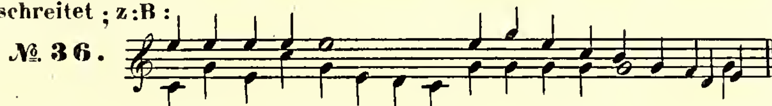


steigt eine Stimme, während die andere fällt, so wird diese verschiedene Fortschreitung die Gegenbewegung genannt; z: B:

№ 35.



die Seitenbewegung erfolgt, wenn eine Stimme auf ihrer Stelle bleibt, während die Andere auf = oder abwärts fortschreitet; z: B:

№ 36.
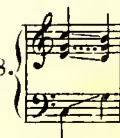


die sogenannte Parallel - Bewegung tritt ein, wenn sich beide Stimmen auf gleicher Stufe wiederholen; z: B:

№ 37.


(*

Jm mehrstimmigen Satze lässt sich auch noch die vermischte Bewegung annehmen, z: B: № 38. wo alle Bewegungen zugleich Statt finden.



§ 20.

Von den verbothenen Fortschreitungen der Jntervalle in Bezug auf den reinen Satz.

Die erste Regel zum reinen Satze erfordert auf die Fortschreitung der vollkom̃enen *Consonanzen* d. i. der reinen *Octaven* und reinen *Quinten* in zwei oder mehreren Stimmen ein aufmerksames Auge zu richten. Wenn sich eine Stimme zur Andern als reine *Octave* oder reine *Quinte* verhält, und mit der nehmlichen Stimme auf = oder abwärts in gerader Bewegung entweder stufen = oder sprungweise fortschreitet, dann aber wieder zur reinen *Octave* oder reinen *Quinte* sich gestaltet, so ist diese Fortschreitung als eine fehlerhafte zu betrachten. Diese verbothenen *Quinten* und *Octaven* sind im

*) *Anmerk.* Obwohl bei dieser Bewegung gar kein - Fortschreiten in beiden Stimmen geschieht, so durfte dieselbe doch nicht mit Stillschweigen übergangen werden, indem die Wiederhohlung zweier Stimmen oder eines Accordes auf gleicher Stufe oft vorkommt.

folgenden Beispiel zu sehen, wo sie durch weisse Noten angezeigt sind.

№ 39.

Man sucht diesen fehlerhaften Fortschreitungen durch die Gegenbewegung zu entgehen. Wenn die *Quinten* in ungleicher Grösse, z: B: eine reine und eine verminderte aufeinander folgen, so ist ihre Anwendung besonders in Mittelstimmen erlaubt, obwohl man die verminderte *Quinte* nicht gerne in eine reine aufwärts schreiten lässt, da sie sich natürlicher eine Stufe abwärts bewegen sollte. Ausser den erwähnten *Quinten* und *Octaven*, welche den Nahmen offenbare tragen, gibt es noch sogenannte heimliche oder verdeckte (verborgene). Sie entstehen, wenn bei der Fortschreitung von zwei Stimmen, welche nicht in derselben Stimme auch *Quint* oder *Octave* waren, man in gerader Bewegung zur *Quint* oder *Octav* gelangt, z: B:

№ 40. a) b)

Sie werden entdeckt, wenn der Sprung durch die dazwischen liegenden Stufen wie in dem vorigen Beispiele durch die Viertelnoten ausgefüllt erscheint. Diese sogenannten verborgenen *Quinten* und *Octaven* sind ebenfalls im mehrstimmigen Satze anzubringen erlaubt, nur sucht man dieselben in den äussersten Stimmen wo möglich zu vermeiden, weil sie doch immer eine gewisse Leere in der Harmonie verursachen. Jm zweistimmigen Satze macht ihre Anwendung stets eine unangenehme Wirkung.

§ 21.

Vom Fortschreiten der Dreiklänge.

Folgen mehrere Dreiklänge auf einander, so geschieht die natürlichste Fortschreitung des Basses *Quinten*-oder *Quartenweise* auf-oder abwärts; *Terz*-abwärts oder *Sext*-Sprünge aufwärts; weniger natürlich ist die Fortschreitung des Basses in *Secunden* auf-oder abwärts; seltener noch *Terzenweise* aufwärts schreitend mit dem Basse.

Der Dreiklang wird über den Noten auf verschiedene Art angezeigt: entweder ohne Markirung, oder durch 3. 5, 8, $\substack{5\\3}$, $\substack{8\\3}$, $\substack{8\\5\\3}$. $\substack{8\\3\\3}$, $\substack{5\\3\\3}$, $\substack{5\\5\\3}$, oder bloss durch ♯, ♭, ♮, ×, ♭♭, welche Zeichen sich dann immer auf die *Terz* beziehen, wie schon früher erwähnt wurde. Jst die *Terz* gross, so muss die *Quint* immer rein sein.

Die Accorde werden des bessern Zusammenhanges wegen, genommen, wie sie am nächsten liegen, mit Vermeidung aller unnöthigen Sprünge;

№ 41. C dur. C moll.

Wenn der Bass, bei einer Folge von Dreiklängen, *Quintsprünge* auf-oder abwärts macht, so geschieht die natürlichste Fortschreitung der andern Stimmen, welche ihre Töne wechseln, in der Gegenbewegung. Unter dem Bass sind die Stufen angezeigt. Bei jeder ersten Bassnote ist die Lage des ersten Accordes bezeichnet. Da die fünfte Stufe, sowohl in der harten als weichen Tonleiter, die grosse *Terz* haben muss, und durch die Vorzeichnung in der *Moll*-Tonleiter aber die kleine *Terz* zu nehmen wäre,

so muss sie überall angezeigt werden, um den Leitton zu bekommen, welcher immer nur einen halben Ton unter der ersten Stufe stehen kann, und auch wo möglich stets einen halben Ton aufwärts fortschreiten soll, wie dieses in dem Beispiele Nº 41. angedeutet ist. Zur grösseren Deutlichkeit folgen hier einige Beispiele, nehmlich: die Fortschreitung von der *Tonica* in deren *Dominante* und von derselben wieder zurück.

a) *H dur.* *H moll.* b) *Es dur.*

Nº. 42.

8 3 5 8 ♯ 3 ♯ 5 ♯ 8 3 5

1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1

Es moll. c) *D dur.* *D moll.*

8 3 5 8 3 5 8 ♯ 3 ♯ 5 ♯

1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1 1 5 1

Bei *b)** wird ersichtlich, dass auch die untere Mittelstimme mit dem Bass im Einklang treten kann, indem er wie die *Octave* zu betrachten ist. (*

Nun soll der Lernende den Versuch machen, diese Beispiele auch in die übrigen Töne zu setzen.

§ 22.

Die *Quartsprünge* im Basse, auf= oder abwärts, haben gewöhnlich die gerade Bewegung. Bei *Terz*= oder *Sextsprüngen* mit Dreiklängen, liegen immer schon zwei Töne, z: B:

Nº. 43.

1 4 2 5 3 6 4 1 6 4 2 7 5 3 1

Doch wenn in der *Moll*=Tonleiter die zweite und fünfte Stufe nacheinander mit Dreiklängen folgen, (obwohl der Bass auch einen *Quartsprung* hat) so muss die Gegenbewegung eintreten, des überm: *Secundsprungs* wegen, welcher möglicher Weise stets, wie alle überm: Sprünge zu vermeiden ist, z: B:

Nº. 44.

1 6 4 2 5 1 1 6 4 2 5 1 1 6 4 2 5 1

Von allen diesen angeführten Bewegungen bei Dreiklängen zum Basse, gibt es noch mehrere gute Fortschreitungen, je nachdem man auch die Melodie dabei berücksichtigen will, z: B:

Nº. 45.

1 4 2 5 3 6 2 5 1

---

*) Unter dem Kunstworte *Tonica* versteht man immer die erste Stufe der Tonleiter, in welcher das Musikstück gesetzt erscheint, oder in welche bereits ausgewichen wurde. Die *Dominante* ist immer die fünfte Stufe von der *Tonica*, und die *Mediante* die *Terz* von der *Tonica*. Das *Semitonium* oder der sogenannte Leitton (*ton sensible* auch charakteristische Note) bezeichnet die grosse Septime von der *Tonica*.

§ 23.

Nach einer früheren Bemerkung, verdoppelt man am liebsten den Grundton, um den Dreiklang vierstimmig zu gestalten. Aus der verschiedenen Art, wie Dreiklänge zu beziffern sind, war schon (§ 21) zu ersehen, dass bald das eine oder andere Jntervall davon wegblieb, dass sie aber durch Verdoppelung der *Terz*, *Quint* oder *Octav* doch vierstimmig gemacht werden können. Die Hinweglassung der *Terz* beim Dreiklang ist eben so wie die Verdoppelung des Leittons zu vermeiden. Die Jntervalle können im Einklang, wie im folgenden Beispiele bei *a*), oder in der *Octave*, wie bei *b*) verdoppelt werden, zur grösseren Deutlichkeit ist die Bezifferung beigesetzt.

№ 46.

§ 24.

Schreitet der Bass eine Stufe auf- oder abwärts fort, so ist Gegenbewegung nöthig, um *Quinten* und *Octaven* in gerader Bewegung zu vermeiden, z: B:

№ 47.

Doch wenn die fünfte und sechste, oder umgekehrt, sechste und fünfte Stufe nacheinander mit Dreiklängen folgen, besonders in der *Moll*-Tonleiter, so ist die Gegenbewegung nicht hinlänglich, denn der Leitton würde nicht aufwärts schreiten und es entstünde noch ein überm: *Secundsprung*, welcher sehr widrig klingt; z: B:

№ 48.

Um diesen Übelständen zu entgehen, muss die sechste Stufe die doppelte *Terz* bekommen, und dafür die *Octave* wegbleiben; z: B:
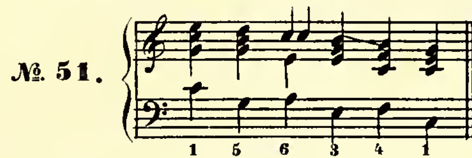
№ 49.

Man vergleiche dieses Beispiel mit jenem (№ 48) um den gehörigen Nutzen daraus zu schöpfen. Auch in der *Dur*-Tonleiter, wenn die 5te und 6te Stufe nacheinander folgen, so ist bei der 6ten Stufe die Verdoppelung der *Terz* anzuwenden, um den Leitton gehörig fortschreiten zu lassen. z: B:

№ 50.

Obwohl man ein aufmerksames Ange hat, dass die Leittöne gewöhnlich einen halben Ton über sich treten, so ist dieses doch nicht immer möglich um grössere Fehler zu vermeiden. Z: B: wenn die 3te und 4te Stufe in einer Tonleiter folgen.

№ 51.
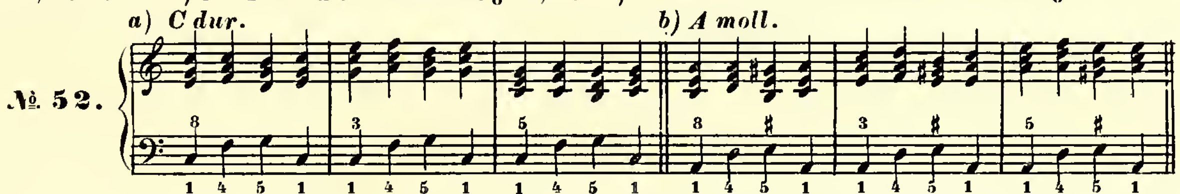


Wenn der Bass mit gleichem Accord sich wiederhohlt, so kann die Lage willkührlich verändert werden.

§ 25.
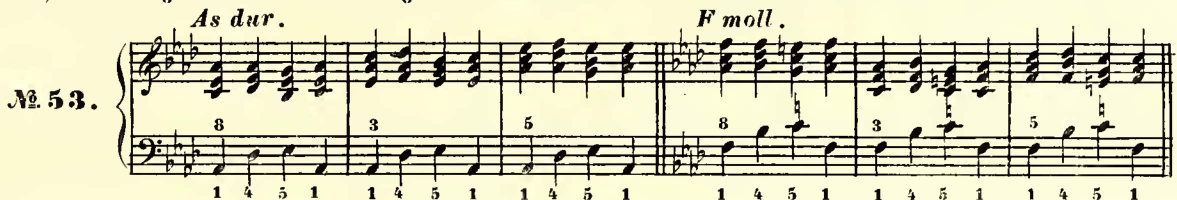
Die 1ste, 4te und 5te Stufe werden sowohl in *Dur* als *Moll* für die vorzüglichsten angenommen, weil sie allein schon die ganze Tonleiter in sich fassen, wenn sie mit Dreiklängen auf einander folgen, z: B: bei *a)* für *Dur* in allen drei Lagen, bei *b)* für *Moll* ebenfalls in allen drei Lagen.

№ 52.



Nach diesem Muster dürfte dem Lernenden als sehr nützlich anzurathen sein, wenn er die Versetzung auch in andere Töne und in allen Lagen versucht. Daher ist hier noch ein Beispiel für *Dur* und *Moll* nach dem vorigen Muster beigefügt, um darin die Verfahrungsweise zu versinnlichen, wo eine gleiche Vorzeichnung für *Dur* und *Moll* beibehalten wurde.
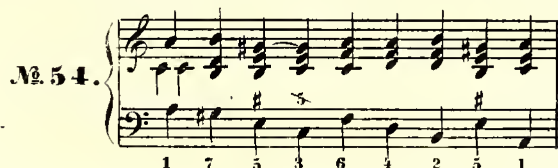
№ 53.



§ 26.

In Bezug auf den überm: Dreiklang, welcher in der *Moll*-Tonleiter auf der 3ten Stufe vorkommt, ist Folgendes zu bemerken: Die überm: *Quinte* erscheint als *Dissonanz*, muss vorbereitet und aufgelöst werden. *Vorbereitet* wird eine *Dissonanz*, wenn sie im vorigen *Accord* schon als *Consonanz* in derselben Stimme zu finden war; und da jede *Dissonanz* wieder in eine *Consonanz* übergehen muss, so nennt man diese Umwandlung *Auflösen*. Die überm: *Quinte* erleidet keine Verdopplung. Der überm: Dreiklang lässt sich zwar in allen Lagen anwenden, doch ist es besser statt der *Octav*-Lage die *Terz* zu verdoppeln. Bei dem verminderten Dreiklange in *Moll* auf der 7ten Stufe steht die Verdopplung der *Terz* ebenfalls am passendsten Platze, z: B:

№ 54.



§ 27.

Von der Modulation.

Bis hieher waren die *Accorde* nur immer aus einer Tonleiter genommen, und es wurde gezeigt,

wie sich dieselben regelmässig verbinden können. Nun folgt jetzt eine Andeutung wie sich die Tonleitern oder Tonarten verbinden lassen, welches Verbinden man die *Modulation* nennt. Jedes Tonstück hat einen bestimmten Ton zur Grundlage, dieser wird mit dem Nahmen der Hauptton oder *Tonica* bezeichnet. Sagt man z: B: dieses Stück geht aus *C dur* oder *C moll*, so ist *C* als der Hauptton zu betrachten. Von *C* werden hernach die Stufen der ihm vorgeschriebenen Noten im Bass abgezählt, als: *d* die zweite, *e* die dritte (oder *es* in *C moll*), *f* die vierte Stufe, u. s. w. Kommt ein fremder Ton zum Vorschein, welcher nicht zur nehmlichen Tonleiter gehört (chromatische Töne ausgenommen, von welchen später die Rede sein wird), so zeigt derselbe einen Übergang oder Ausweichung (*Modulation*) in einen andern Ton oder in eine andere Tonart an, wo dann die Stufen so lange von dem neuen ausgewichenen Tone gezählt werden, bis wieder für diesen ein leiterfremder Ton an die Reihe gelangt. Angenommen z: B: ein Stück wäre in *C* componirt, und es kommt *fis* vor, welches nach *G* führt, so ist *G* von hier an die erste, *A* die zweite Stufe u. s. f.: erscheint *cis*, welches wieder für *g* sich fremd darstellt, so erfolgt die Modulation nach *D*, und dann werden die Stufen ebenfalls von *D* abgezählt.

§ 28.

Damit der Lernende sich stets orientiren könne, in welchen Ton ausgewichen ist, so sollen hier mehrere Kennzeichen angegeben werden. Ein durch ♯ oder ♮ zufällig erhöhter Ton, welcher nicht zur nehmlichen Tonleiter gehört, in welcher das Stück sich gerade bewegt, ist gewöhnlich die grosse *Septime* (Leitton) von demjenigen Tone, in welchen ausgewichen wird. Z: B: bei *a*) von *C dur* nach *g dur*; bei *b*) nach *a moll*; bei *c*) nach *d moll*; bei *d*) nach *c dur*.

№. 55.

a) b) c) d)

1 4 5 1 5 1 5 1 4 5 1

§ 29.

Ein durch ♭ oder ♮ zufällig erniedrigter Ton ist gemeiniglich die reine *Quart* in dem neu ausgewichenen Tone, z: B: bei *a*) von *c dur* nach *f*; bei *b*) nach *be*; bei *c*) nach *es*; bei *d*) nach *be* (Leitton); bei *e*) nach *c*; bei *f*) nach *f*; bei *g*) nach *g*; bei *h*) wieder nach *c*.

№. 56.

a) b) c) d) e) f) g) h)

1 4 2 2 4 2 4 5 1 5 1 5 1 5 2 5 1

§ 30.

Wird in der *Moll*-Tonart der Leitton durch ♭ oder ♮ um einen halben Ton herabgesetzt (wieder aufgehoben), so ist der herabgesetzte Ton als reine *Quint* zu betrachten. Z: B: bei *a*) von *a moll* nach *c*; bei *b*) von *g moll* nach *be*.

№. 57.

a) b)

1 5 3 1 4 2 5 1 2 5 1 6 5 5 6 2 5 1

§ 31.

Kommen zwei leiterfremde ♯ zugleich vor, so ist gewöhnlich das letztere, nach dem sogenannten Quintenzirkel die grosse *Septime* (Leitton) in dem neu ausgewichenen Tone, z: B: bei *a*) von *c* nach *e*; bei *b*) von *g* nach *h*.(*

№ 58.

1 4 5 3 1/6 5 1 6/4 5 1 1/6 5 1 6 4 2 2 5 1

Die Modulation kann entweder vorübergehend oder bleibend sein. Jn allen Beispielen hier ist sie bloss vorübergehend. Verweilt man aber in dem neu ausgewichenen Tone eine Zeitlang, so wird sie bleibend. Die Beispiele in § 28.29.30 und 31, dürften einen schnellen Überblick gewähren, um mit Sicherheit zu bestimmen, in welchem Tone ausgewichen ist, wenn dieselben in andere Töne versetzt (transponirt) und dabei die Stufen des Basses angezeigt werden. Welche Accorde aber zur Modulation am geeignesten sind, und wie man am schnellsten von einem Ton in andere modulieren kann, dieses sollen die Lernenden im Verlaufe dieser Anleitung am gehörigen Orte erfahren.

§ 32.

Da die Fortschreitung in Dreiklängen die schwierigste ist, und man hier am meisten in Fehler gerathen kann, so soll sich der Anfänger beim Studium nicht übereilen, denn hat er den Grund in diesem Theile gut gelegt, so wird die Bildung der übrigen Accorde ihm keine Schwierigkeit mehr darbiethen.

Es dürfte jetzt in Kürze noch einmahl auf folgende Punkte aufmerksam gemacht werden: Zwei reine *Quinten* und *Octaven* oder *Einklänge* sind in gerader Bewegung zu vermeiden; auf die 5te und 6te, oder 6te und 5te Stufe, so wie auf die 2te und 5te, oder 5te und 2te Stufe in der *Moll*-Tonleiter ist besonders Acht zu haben; die überm: so wie alle unnöthigen Sprünge soll man vermeiden; die Leittöne nicht verdoppeln und sie gehörig fortschreiten lassen.(**

Wenn zwei Noten sich auf gleicher Stufe wiederholen, von denen die zweite um einen halben Ton erhöht oder erniedrigt ist, so sucht man sie auch in gleicher Stimme fortschreiten zu lassen, wie dieses in § 29. und 30. erläutert wurde; denn wenn die Fortschreitung nicht in derselben Stimme geschieht, so entsteht eine unerträgliche Härte, welche man Querstand nennt: Ausgenommen der Bass zu einer Oberstimme.

§ 33.

Hier folgt ein Beispiel über alle Dreiklänge, worin auch die Stufen, welche der Bass hat, angezeigt sind. Der Lernende soll dasselbe nicht nur in die andern zwei Lagen, sondern auch in andere Tonleitern setzen, wobei auch die Stufen unter dem Basse nicht vergessen werden dürfen.(***
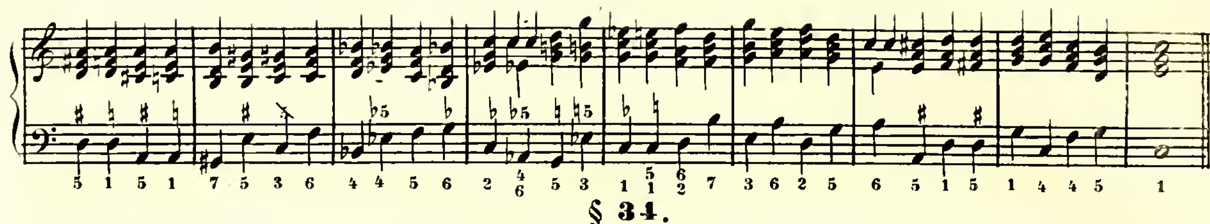
№ 59.

1 6 4 2 5 6 5 1 5 6 2 5 1 6/1 4 2 5 1 5 1 6 5 5 6 4 5 1 1

*) *Anmerk:* Den Ausdruck, *Quintenzirkel* gebraucht man gewöhnlich nach der Ordnung der Kreuze; den wie schon früher gezeigt wurde, folgen sie Quintenweise aufwärts, so wie die Ordnung der *Be* nach aufsteigenden *Quarten* zu bestimmen ist.

**) *Anmerk:* Sollte man aber bei vielen nacheinander folgenden Leittönen in zu hohe Lage komen, so ist es auch erlaubt, mit denselben herabzugehen, wenn er in einer Mittelstimme liegt, aber nie als oberste Stimme. —

***) *Anmerk:* Auch ist es für den *Pianoforte*-Spielkundigen vom grossen Nutzen, alle Beispiele zu spielen, wobei aber zu bemerken ist, dass die Accorde langsam und immer fest (niemals gebrochen oder arpeggirt) anzuschlagen sind.

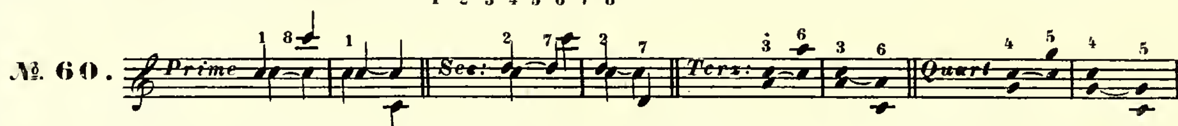


§ 34.

Von den Accorden, welche durch die Umkehrung (Umwendung) des Dreiklanges entstehen, nehmlich: von dem Sexten- und Quartsexten-Accorde.
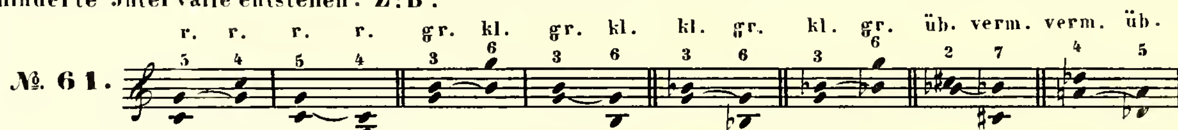
Unter Umkehrung der Jntervalle (vom Einklang bis zur *Octave* gerechnet) versteht man die Versetzung des tiefern Tones um eine *Octave* höher, oder des höhern um eine *Octave* tiefer während der andere auf seiner Stufe bleibt. Daher wird aus dem Einklange (*unisono*) eine *Octave*, aus der *Secunde* eine *Septime*, aus der *Terz* eine *Sexte*, aus der *Quart*, eine *Quinte ect:* oder kürzer in Zahlen ausgedrückt: aus $\begin{smallmatrix}8&7&6&5&4&3&2&1\\1&2&3&4&5&6&7&8\end{smallmatrix}$, z:B:

№ 60.



Beim Zurücklesen dieses Beispiels zeigt sich auch die Umkehrung der andern Jntervalle. Noch ist zu bemerken, dass die reinen Jntervalle bei der Umkehrung sich wieder als reine darstellen, dann aus grossen, kleine; aus kleinen, grosse; aus verminderten, übermässige; und aus übermässigen, verminderte Jntervalle entstehen. Z:B:

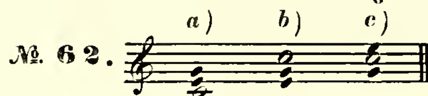
№ 61.



§ 35.

Eine Umkehrung der Accorde findet Statt, wenn deren Grundnote nicht im Basse (in der untersten Stimme) liegt. So kann der Dreiklang zweimahl umgekehrt werden, denn sowohl die *Terz* als die *Quint* lässt sich davon in die unterste Stimme legen, welches man im folgenden Beispiele, bei *a*), *b*) und *c*), wo der Grundton mit einer weissen Note angezeigt ist, deutlich sehen kann.

№ 62.
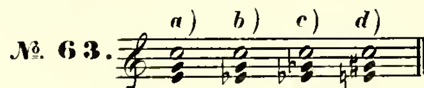


Wird beim Dreiklange (als ersten Stammaccord) die Terz unten gesetzt, so besteht seine Zusammenstellung aus *Terz* und *Sext*, bei *b*); (die Jntervalle sind bei umgekehrten Accorden ebenfalls immer von dem tiefsten Tone abzuzählen) und man erhält dadurch die erste Umkehrung davon, oder den sogenannten *Sextaccord*.

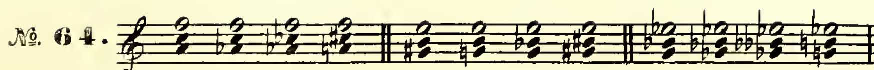
§ 36.

Der Dreiklang wird auf viererlei Art zusammengestellt. (Siehe § 16. № 25. *a*) *b*) *c*) *d*)). Derselbe Fall ist auf den *Sextenaccord* anzuwenden. Z:B:

№ 63.
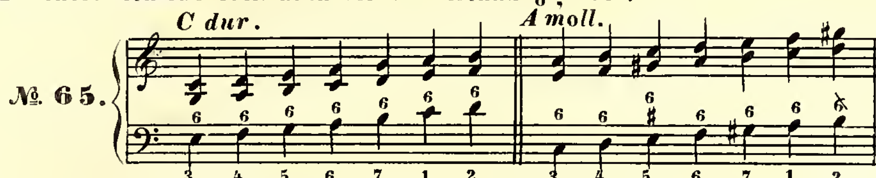


Bei *a*) kl. *Terz* und kl. *Sext*; bei *b*) gr. *Terz* und gr. *Sext*; bei *c*) kl. *Terz* und gr. *Sext*; bei *d*) gr. *Terz* und kl. *Sext*. Es ist dem Lernenden anzurathen, sich mehrere Töne zu wählen, und zu jedem Tone die viererlei *Sextenaccorde* aufzusuchen, wie die folgenden Beispiele zeigen.



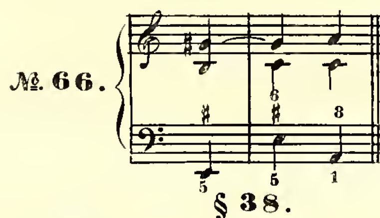
Um die Entstehung dieser viererlei *Sextenaccorde* leichter aufzufassen, denke man sich die *Sext*, welche hier als weisse Note angedeutet ist, als wahren Grundton unten, und man wird somit die viererlei Dreiklänge auffinden, aus denen die *Sextenaccorde* durch die Umkehrung entstehen.

§ 37.

Der *Sextenaccord* kann, so wie der Dreiklang, auf jeder Stufe der Tonleiter genommen werden, und richtet sich ebenfalls nach der Vorzeichnung; z: B:
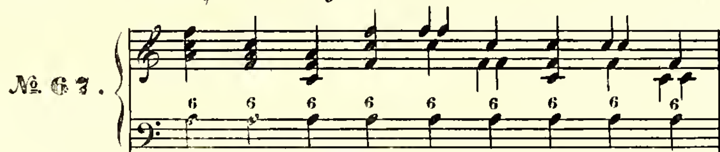


Hieraus ist zu ersehen, welche *Sext* und *Terz* jede Stufe sowohl in *Dur* als in *Moll* hat. — Die von den consonirenden Dreiklängen abgeleiteten *Sextenaccorde* gehören ebenfalls obwohl minder vollkommen, zu den consonirenden Accorden. Da der überm: Dreiklang, welcher auf der dritten Stufe in *Moll* seinen Sitz hat, dissonirend erscheint, in welchem die überm: *Quinte* vorbereitet werden muss, wie schon früher hievon Erwähnung geschah, so ist auch der davon abstammende *Sextenaccord* (in *Moll* auf der fünften Stufe) auf dieselbe Art zu behandeln. Die *grosse Terz* mit der kleinen *Sext* zum Bass, bildet die ursprüngliche überm: *Quinte*, muss vorbereitet und aufgelöst werden; z: B:



§ 38.

Um die *Sextaccorde* vierstimmig zu machen, muss, wie beim Dreiklang, ein Intervall verdoppelt werden. Zur vierten Stimme wählt man am gewöhnlichsten die *Octave* des Basses, obwohl die *Sexte* als wirklicher Grundton zur Verdopplung den Vorzug hat; auch die *Terz* erscheint oft in der Verdopplung bei Hinweglassung der *Octave*. Die *Terz* oder *Sext* lässt sich wieder sowohl im Einklange als auch in der *Octave* verdoppeln. — Der *Sextaccord* kann ebenso, wie der Dreiklang, in allen Lagen genommen werden; nehmlich jedes Intervall kann in der obersten Stimme liegen. Z: B:



Zur Bezeichnung des *Sextenaccords* bedient man sich bloss der Ziffer 6, wozu noch die *Terz* gehört, doch ist es oft nöthig, ihn auf folgende Art anzuzeigen, als $\substack{6\\3}$. $\substack{8\\6\\3}$. $\substack{6\\6\\3}$. $\substack{6\\3\\3}$. $\substack{6\\6}$. $\substack{8\\6}$. — Sollte aber die *Sext* oder *Terz* zufällig erhöht oder erniedrigt sein, so wird das erforderliche Versetzungszeichen zur Ziffer gesetzt. — Ist ein Accord durch mehrere Ziffern zugleich angezeigt, so setzt man gewöhnlich die grössere Ziffer (Zahl) über die kleinere.

§ 39.

Alle verbothenen Fortschreitungen, unrichtigen Verdopplungen, unnöthigen Sprünge, kurz alle Tonbildungen, die im Dreiklange zu vermeiden sind, dürfen auch beim *Sextaccord* nicht angewendet

werden. – Da also die Leittöne (grosse 7te Stufe) einen halben Ton über sich treten, oder nach dem Kunstausdrucke, in den Hauptton aufgelöst werden sollen, so ist, wenn der Bass auf der 7ten Stufe den *Sextaccord* hat, die *Octave* wegzulassen, und dafür die *Terz* oder *Sext* zu verdoppeln. Z: B:

schlecht gut schlecht gut schlecht gut

№ 68

6 6 6 6 6 6

7 1 7 1 7 1 7 1 7 1 7 1

Dieselbe Aufmerksamkeit verdient auch die zweite Stufe mit dem *Sextaccorde*, den hier erscheint die *Sext* als Leitton und darf daher nicht verdoppelt werden. Z: B:

schlecht gut schlecht gut

№ 69

6 6 6 6

2 1 2 1 2 1 2 1

Sollte jedoch bei manchen harmonischen Fortschreitungen, in welchen der Leitton nicht gleich aufgelöst wird, um die Gleichheit der Formel (Modell) zu erhalten, der Leitton verdoppelt zum Vorschein kommen, so ist dieses als kein Fehler zu betrachten. Z: B:

№ 70

6 6 6 6 6

4 5 3 4 2 3 1 2 7 1

§ 40.

Folgen mehrere *Sextaccorde*, bei stufenweise auf= oder abwärts gehenden Basse, so sucht man die *Sext* in die Oberstimme zu setzen, um den verbothenen *Quinten* zu entgehen. Z: B:

schlecht gut

№ 71

5 5 5 5

6 6 6 6 6 6 6 6

6 5 4 3 2 1 6 5 4 3 2 1

Im vierstimmigen Satze wird mit doppelter *Sext* und *Octave*, oder mit Verdopplung der *Terz* und *Octave* abgewechselt; z: B:

№ 72.

6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6 6

2 3 4 5 6 7 1 2 3 4 5 6 7 1

Hier folgt ein erläuterndes Beispiel in Bezug auf die bisher zu beobachtenden Regeln bei *Sextaccorden*, welches zur weitern Übung wieder in allen Lagen und in andere Töne gesetzt werden sollte.

№ 73.

6 6 6 6 6 6 ♯ 6 6 6

1 3 4 5 1 7 1 4 2 3 4 5 7 1 5 6 4 2 1 7 1 7 1 6 5 3 1 7

§ 41.

Kommen über eine Note die Ziffern 5 und 6 nach einander vor, so bezeichnet 5 den Dreiklang, 6 aber den *Sextaccord*; z:B:

№ 74

Bei stufenweise fortschreitenden Basse, abwechselnd mit Dreiklängen und *Sextenaccorden* auf einer Note, wäre am Besten anzurathen, beim Dreiklang die *Terz* im Einklang zu verdoppeln, und die *Octave* beim *Sextenaccord* zu nehmen; z:B:

№ 75.

Folgt nach dem *Sextenaccord* auf der 6ten Stufe in der *Moll*=Tonleiter der Dreiklang auf der 5ten Stufe, so bleibt die *Octave* beim *Sextenaccord* hinweg, und man verdoppelt am Passendsten dabei die *Terz*; doch kann auch die doppelte *Sext* statt haben. Dasselbe findet im umgekehrten Verhältnisse Statt, weñ die 5te und 6te Stufe auf einander folgen. Z: B:

№ 76.

Um den dissonirenden *Sextaccord*, welcher aus dem übermässigen Dreiklang entsteht, und seinen Sitz auf der 5ten Stufe in *Moll* hat, vierstimmig zu machen, kann nur die *Octave* oder doppelte *Sext* genommen werden. Z:B:

№ 77.

§ 42.

Der überm: *Sextaccord*, welcher in der ausübenden Musik oft vorkommt, hat seinen Sitz auf der 6ten Stufe in der *Moll*=Tonleiter. Derselbe wird durch die Ziffer 6 mit den dazu erforderlichen Verzsetzungszeichen angezeigt, zu welcher noch die grosse *Terz* gehört. Im vierstimigen Satze ist die *Terz* im Einklange oder in der *Octave* zu verdoppeln. Z:B:

№ 78.

Die überm: *Sext* ist eine Dissonanz, sie bedarf jedoch keiner Vorbereitung, und ihre Auflösung erfolgt natürlich eine Stufe aufwärts. — Wenn sich der überm: *Sextaccord* im Dreiklang der 5ten Stufe auflöset, so erscheint die Verdopplung der *Terz* im Einklang ober der *Sexte* nicht am rechten Platze.

Über ihre Entstehung haben die Harmonielehrer verschiedene Ansichten, auf welche später noch hingewiesen werden soll. Die beste Ansicht dürfte sein, dass sie immer bloss statt der grossen *Sexte* steht, und nur eine zufällig erhöhte Note ist; hier folgt ein kurzer Satz mit der natürlichen grossen *Sexte*.

№ 79.

Derselbe Satz mit der überm: *Sexte*, welche mit einem + bezeichnet ist.

№ 80.

Noch folgt ein Beispiel über die *Sextaccorde*, welches von dem Lernenden in die zwei andern Lagen und in andere Töne gesetzt werden sollte.

№ 81.

§ 43.

Durch die zweite Umkehrung des Dreiklanges, wobei die *Quinte* davon in die unterste Stimme gelegt wird, entsteht der *Quartsextenaccord*, welcher von mehreren Theoretikern auch *Sextquartenaccord* genannt wird, obwohl es besser wäre, die Grundnote zuerst auszusprechen. — Ursprünglich ist er dreistimmig, und hat zum Bass *Quart* und *Sext* aufzuweisen. Um ihn vierstimmig zu machen, muss ein oder das andere Intervall davon verdoppelt werden, wie dieses beim Dreiklang oder *Sextaccord* der Fall war. Der *Quartsextaccord*, welcher aus der zweiten Umkehrung des Dreiklanges entsteht, ist consonirend; er gehört jedoch als zweite und letzte Versetzung, zu den unvollkommensten consonirenden Accorden, indem er am wenigsten in Ruhe setzt, und daher kein Tonstück mit ihm geschlossen werden kann. Zur Bezeichnung desselben dient die gewöhnliche Bezifferung $^{6}_{4}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen, zu welchen noch die *Octave* oder statt derselben die *Quart* oder *Sext* im vierstimmigen Satze verdoppelt wird. Manchmal ist es auch nöthig diesen Accord durch $^{8}_{6}{}_{4}$, $^{6}_{6}{}_{4}$ oder $^{6}_{4}{}_{4}$ zu bezeichnen. Im folgenden Beispiele sieht man bei *a*) seine Entstehung; bei *b*) die erforderlichen Versetzungszeichen; bei c) im vierstimmigen Satze die Verdopplungen.

№. 82. a) oder b) c)

§ 44.

Gleich wie der Dreiklang und *Sextaccord* auf jeder Stufe vorkommen kann, so ist auch der zwar seltener im Gebrauch stehende *Quartsextenaccord* auf jeder Stufe anzuwenden; z: B:

№. 83. *C dur.* *A moll.*

Aus diesen Beispielen wird ersichtlich, welche *Quartsextaccorde* zu jeder Stufe gehören, welche wieder aus den viererlei Dreiklängen entstehen; z:B:

№. 84.

§ 45.

Jeder *Quartsextenaccord*, welcher aus der zweiten Umkehrung des Dreiklanges gebildet ist, kann ohne Vorbereitung eintreten, die *Quart* dabei auf = oder abwärts fortschreiten, und in allen Lagen genommen werden. Nur der in *Moll* auf der 7ten Stufe stehende, sogenannte verminderte *Quartsextaccord*, durch die zweite Versetzung des überm: Dreiklangs gebildet, ist dissonirend. Der Bass, als ursprüngliche überm: *Quinte*, erscheint als Dissonanz, muss vorbereitet werden, und löst sich natürlich eine Stufe aufwärts auf. Da bei diesem Accorde die *Octave* nicht genommen werden darf, so verdoppelt man am besten im vierstimmigen Satze dabei die kleine *Sext*, wo dieser Accord im folgenden Beispiele immer mit + bezeichnet sich darstellt. Auch bemerkt man im achten Takte die ganze Note mit vier Accorden bezeichnet; da sie in vier gleiche Theile getheilt werden kann, so

erhält jeder Accord den vierten Theil. (*

№ 85.

Es wäre dem Lernenden anzurathen dieses kurze Beispiel auch in andern Lagen auszuarbeiten. Hier folgt noch ein Beispiel über alle Dreiklänge-*Sext*-und *Quartsextentaccorde*, welches ebenfalls in andere Lagen zu setzen ist; bei welchem Verfahren aber die Stufen unter dem Basse anzuschreiben, (nicht abzuschreiben) sind.

№ 86.

§ 46.

Da es dem Candidaten der Harmonielehre vielen Nutzen bringt, wenn er bei den angeführten Beispielen, jede Stimme auf eine eigene Zeile, mit verschiedenen Schlüsseln schreibt, um auch beim Durchlesen anderer Werke, die Noten davon zu kennen, so folgen hier die fünf gebräuchlichen.

---

*) *Anmerkung*. Von der Bedeutung mehrerer Ziffer über einer Note, und von andern gebräuchlichen Zeichen, soll später an seinem gehörigen Orte die Rede sein.

№ 87.

Das folgende Beispiel wurde von (§ 45. № 86.) gewählt, in zerstreuter Lage.

№ 88

Um sich diese Art zu schreiben im Anfange zu erleichtern, darf man nur das Beispiel zuerst in der engen Lage setzen, und dann die *Altstimme* dem *Tenor* geben (um eine *Octave* tiefer stellen), wie dieses hier der Fall gewesen. Auf diese Weise erhält man die zerstreute Lage. Sollte der *Bass* zu nahe kommen, kann derselbe zuweilen tiefer gesetzt werden. (*

Jst ein *Vocal* (Sing) — *Quartett*, für 2 *Tenor* und 2 Bässe geschrieben, für *Sopran*, *Alt*, *Tenor* und *Bass* einzurichten, so gibt man dem *Sopran* die Stimme des ersten *Tenors*, aber eine *Octave* höher; dem *Alt* die Stimme des ersten *Basses*, auch eine *Octave* höher; den *Tenor* aber nim̄t man vom zweiten *Tenor*, und den *Bass* vom zweiten *Bass*.

---

*) *Anmerkung*. Erscheinen in den Mittelstimmen *Quartenfolgen*, so hat man sich vor offenbaren *Quinten* zu hüthen.



Ende der ersten Abtheilung.

ZWEITE ABTHEILUNG.

§ 47.

Vom zweiten Grund = oder Stammaccord und den abgeleiteten Accorden desselben.

Das Kennzeichen eines Grund = oder Stammaccordes ist die terzenweise Verbindung, wie schon früher bemerkt wurde.

Setzt man zu jedem Dreiklange (als ersten Stammaccord) noch eine *Terz* hinzu, so entsteht ein vierstimmiger Accord, von vier wesentlichen Tönen. Da diese hinzugefügte *Terz*, zur tiefsten Stimme (*Bass*) die *Septime* bildet, so wird der vierstimmige Accord allgemein der *Septimenaccord* genannt, und ist der zweite Stammaccord. Seine gewöhnliche Bezifferung geschieht mit der Ziffer 7, mit Beifügung der nöthigen Versetzungszeichen, zu welcher noch die *Terz* und *Quint* gehört: bei *a*) in *Dur*; bei *b*) in *Moll*; wie zu jedem Dreiklange die weissen Noten hier zeigen.

a) in *Dur*. *b*) in *Moll*.

№ 89.

1 2 3 4 5 6 7 — 1 2 3 4 5 6 7

Oft erfordert es auch die Nothwendigkeit ihn mit $\begin{smallmatrix}7\\5\\3\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}8\\7\\3\end{smallmatrix}$, oder $\begin{smallmatrix}7\\3\end{smallmatrix}$ zu beziffern.

Jeder *Septimenaccord* ist dissonirend, nur nicht im gleichen Grade. Die *Septime* zeigt sich dabei als die einzige Dissonanz; ausgenommen die dritte Stufe in *Moll*, wo die überm: *Quinte* zum Grundton noch als Dissonanz erscheint.

§ 48.

Da aber die *Septimenaccorde* nicht Alle in gleichem Grade dissoniren, so theilt man sie in zwei Classen, nehmlich in solche, worin die *Septime* keiner Vorbereitung bedarf; und in jene, worin dieselbe vorbereitet werden muss. Es ist aber Grundsatz, jede Septime aufzulösen. – Zur ersten Classe gehören: der *Septimenaccord* auf der fünften Stufe, sowohl in *Dur* als *Moll*; bestehend aus der gr. *Terz*, r. *Quinte* und kl. *Septime* (zum Bass gerechnet), (siehe unten bei *a*); der *Septimenaccord*, welcher auf der siebenten Stufe in *Moll* seinen Sitz hat, mit der kl. *Terz*, verm. *Quinte* und verm. *Septime* zum Bass, bei *b*); der *Septimenaccord* auf der siebenten Stufe in *Dur*, welcher zum Bass, die kl. *Terz*, verm. *Quinte* und kl. *Septime* aufweist, bei *c*).

a) *b*) *c*)

№ 90.

5 7 7
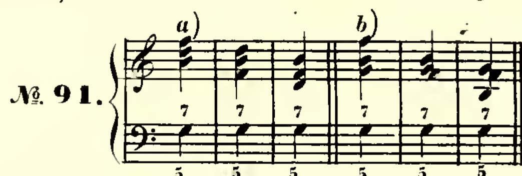
Von diesen drei *Septimenaccorden* stellt sich jener bei *a*) als der vollkommenste dar, denn er ist nur allein (statt des Dreiklangs auf der Dominante) zum vollkommenen Schluss, nach welchem der Dreiklang auf der Tonica folgt, anzuwenden, wodurch eine vollkommene Ruhe hervorgebracht werden kann. Daher soll auch dieser Stammaccord zuerst einen Gegenstand der Erörterung bilden.

§ 49.
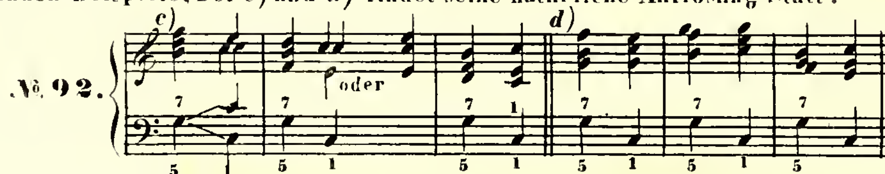
Vom Septimenaccord auf der fünften Stufe in *Dur* und *Moll*.

Zum vollständigen *Septimenaccord* gehört also, ausser dem Grundtone, die *Septime*, *Terz* und *Quinte*; doch wird oft dabei die *Quinte* weggelassen und dafür die *Octave* zur *Septime* und *Terz* genommen. In Bezug auf diesen Accord ist vorläufig Folgendes zu wissen nöthig: Derselbe kann nur auf der fünften Stufe in *Dur* oder *Moll* vorkommen, die *Septime* erfordert bei diesem Accorde keine Vorbereitung; seine natürliche Auflösung geschieht in den Dreiklang der ersten Stufe, wo die
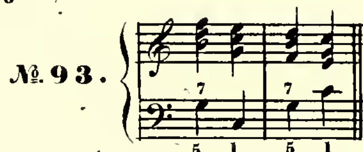
Septime, als (zwar nur gelinde) Dissonanz, eine Stufe abwärts, und die *Terz*, als Leitton, eine Stufe aufwärts geht. Die *Quinte* kann auf = oder abwärts fortschreiten. Er kann in allen Lagen genommen, oder was gleich bedeutend ist, die *Septime*, die *Terz*, die *Quint* oder die *Octave* (wenn sie statt der *Quint* bei diesem Accord erscheint) dürfen in die oberste Stimme gelegt werden. Hier bei *a)* und *b)* seine Lagen. (*



Jm folgenden Beispiele, bei *c)* und *d)* findet seine natürliche Auflösung Statt.
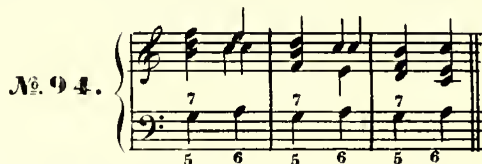


Bei *d)* ersieht man, dass es besser ist, die *Octave* statt der *Quint* zu nehmen, um den Dreiklang voll= ständig zu erhalten, wenn der *Septimenaccord* sich natürlich in die erste Stufe mit dem Dreiklange auflöst. Doch kann man auch, wenn die *Quinte* dabei war, mit dem Leitton herabspringen, aber er muss in einer Mittelstimme liegen, z: B:
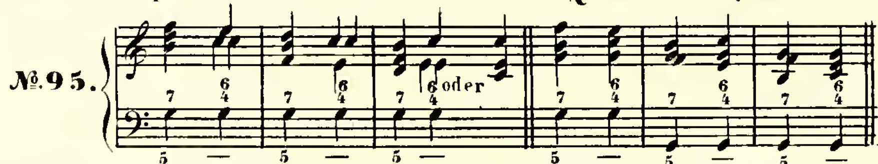


§ 50.

Schreitet der Bass von der fünften Stufe, mit dem *Septimenaccord*, in den Dreiklang der sechsten Stufe, so ist wegen der Auflösung des Leittons beim Dreiklang, die Verdopplung der *Terz* nothwen= dig, z: B: (**



Erfolgt die Auflösung des *Septimenaccords* auf der fünften Stufe; d.i., wenn der Bass nicht fortschrei tet, so geht er bei natürlicher Fortschreitung der Jntervalle in den *Quartsextenaccord* über, in wel= chem Falle es wieder passender ist, die *Octave* statt der *Quinte* zur *Septime* zu nehmen; z: B:



Dass bei diesem *Septimenaccord* auf der fünften Stufe, weder die *Septime* (Dissonanz) noch die *Terz* (Leitton) verdoppelt werden darf, versteht sich von selbst.

§ 51.

Von dem *Septimenaccord* kann (wie beim Dreiklang) jeder Ton in den Bass gelegt werden. Da

*) *Anmerkung*. Wenn über demselben Basse die nehmlichen Accorde in mehreren Lagen vorkommen, so wird dieses eine Versetzung (Verwechslung) der Stimmen genannt.

**) *Anmerkung*. Jn diesem Falle dürfte es zweckmässiger sein zur *Septime* die *Quinte*, statt der *Octave*, zu neh= men. Die *Terz* wird nie weggelassen.

er aus vier wesentlichen Tönen besteht, so bilden sich, durch dessen Umkehrung, drei andere davon abgeleitete Accorde, z: B:

№ 96. a) b) c) d)

Wird die *Terz* in den Bass gelegt, bei *b)* so besteht seine Zusammensetzung aus der kl. *Terz*, verm. *Quint*, und kl. *Sexte*. Den Sitz hat dieser Accord nur auf der 7ten Stufe in *Dur* oder *Moll*. Seine gewöhnliche Bezifferung ist $\frac{6}{5}$, mit Beifügung der noch allenfalls nöthigen Versetzungszeichen, zu welchen Ziffern noch die *Terz*, ohne sie anzuzeigen, genommen werden soll. — Liegt die *Quinte* davon im Basse *c)*, so bestehen die andern Töne (zum Basse gerechnet) aus der kl: *Terz*, r: *Quarte* und gr. *Sexte*. Er hat seinen Sitz auf der 2ten Stufe in *Dur* oder *Moll*. Die Bezifferung geschieht gewöhnlich durch $\frac{4}{3}$, wozu noch die *Sexte* gehört, ebenfalls mit den nöthigen Versetzungszeichen. Die dritte und letzte Umkehrung erfolgt, wenn die *Septime*, also die Dissonanz selbst, in den Bass gelegt wird, *d)*. Die Töne verhalten sich zum Bass: gr: *Secunde*, üb: *Quart* und gr: *Sext*. Dieser Accord hat seinen Sitz auf der 4ten Stufe in der *Dur*- und *Moll*-Tonleiter. Zu seiner gewöhnlichen Bezifferung dient 2, wozu noch die *Quart* und *Sext* zu nehmen ist, mit den erforderlichen Versetzungszeichen. Auch erscheint er oft mit der überm: *Quart*, als 4+, oder ♮4 beziffert, eben so mit $\frac{4}{2}$ oder $\frac{6}{4}{2}$. Hier zeigt sich immer der Grundton durch die weisse Note, so wie die Stufen unter dem Basse angezeigt. Bei jedem dieser umgekehrten Accorde bildet die ursprüngliche *Septime* die Dissonanz: nehmlich beim *Quintsextenaccord* ($\frac{6}{5}$) die *Quinte*, beim *Terzquartenaccord* ($\frac{4}{3}$) die *Terz*, beim *Secundenaccord* (2), (dieses sind die gewöhnlichen Benennungen der drei *Accorde*), wo die *Septime* in die tiefste Stimme gelegt wurde, tritt der Bass selbst als Dissonanz auf. (*
Man sieht also, dass auch die *Terz* und *Quint*, durch ihre Zusammenstellung, zu Dissonanzen werden können, und dass die *Secund*, sonst zu den Dissonanzen gerechnet, hier im *Secundenaccord* als Consonanz und als die Grundnote des Accordes erscheint.

§ 52.

Jeder dieser umgekehrten *Septimenaccorde* löset sich, so wie sein Stammaccord, natürlich in den Dreiklang der ersten Stufe oder in dessen Verwechslung auf. Wie beim *Septimenaccord* die Dissonanz (*Septime*) eine Stufe abwärts, die *Terz* dabei, als Leitton, meistens eine Stufe höher sich auflöset, eben so müssen auch beide Intervalle in den davon abgeleiteten Accorden fortschreiten. Hier folgt, bei *a)*, die natürliche Auflösung des $\frac{6}{5}$, bei *b)* des $\frac{4}{3}$ und bei *c)* des 2-Accordes. (**

№ 97. a) b) oder c) oder oder

§ 53.

Von den Cadenzen.
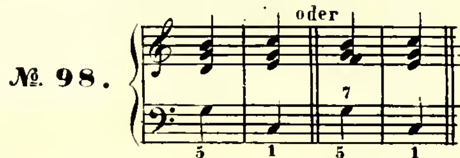
Unter dem Ausdrucke *Cadenz* versteht man gewöhnlich einen Schlussaccord, welcher in Ruhe setzt.

*) *Anmerk.* Bei diesen Accorden ist es wieder besser, die Dissonanz voraus zu nennen, ausser beim *Secundenaccord*, wo man nur die Grundnote ausspricht.

**) *Anmerk.* So wie beim Dreiklang jede Umkehrung weniger vollkommen war, so ist dieses auch beim *Septimenaccord* der Fall. Denn nur mit dem 7 Accord, auf der 5. Stufe, wenn seine natürliche Auflösung in die 1. Stufe mit dem Dreiklange erfolgt, kann eine vollkommene Schlusscadenz Statt finden. Weniger in Ruhe setzen die davon umgekehrten $\frac{6}{5}$- und $\frac{4}{3}$ Accorde, bei ihrer Auflösung; am wenigsten der 2 Accord, als letzte Umkehrung; denn seine natürliche Auflösung kann nur in die 3 Stufe mit dem 6 Accorde geschehen, wie die Beispiele *a) b)* und *c)* dieses näher beleuchten.
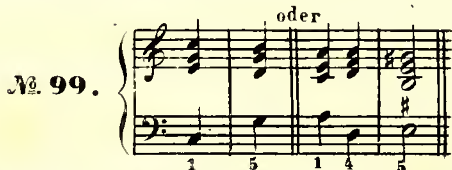
Die *Cadenzen* werden auf dreierlei Art angewendet und bei der Eintheilung zerfallen sie ebenfalls in drei Classen, nehmlich, in vollkommene – ganze =; in unvollkommene – Halb = und in unterbrochene = falsche *Cadenzen*. Wenn der Bass auf der fünften Stufe mit dem Dreiklange, oder mit dem 7 = Accorde auf derselben Stufe (welcher noch mehr zur vollkommenen Ruhe führt), in die erste Stufe zum Dreiklang fortschreitet, so wird diese Fortschreitung die vollkommene *Cadenz* genañt; z: B:

№ 98.



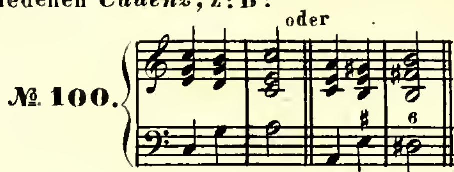
Entsteht gleichsam ein Ruhepunkt auf der fünften Stufe, so heisst sie die unvollkommene = Halb = *Cadenz*, z: B:

№ 99.
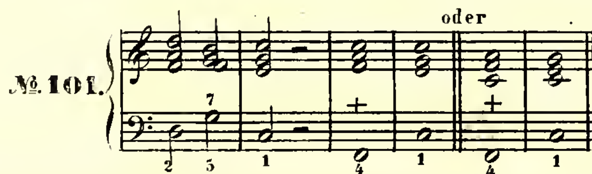


Wird der Gang, auf dem Punkte, an welchem das Gehör eine ganze *Cadenz* erwartet, plötzlich durch einen unerwarteten Accord unterbrochen, so erhält diese Fortschreitung den Nahmen eines Trugschlusses oder einer vermiedenen *Cadenz*, z: B:

№ 100.



Mit dem Worte *Plagal = Cadenz*, meistens nur in Kirchenmusiken angewendet, bezeichnet man diejenige, welche nach vorhergegangener vollkommener *Cadenz*, noch von der Unterdominante (vierten Stufe) mit dem Dreiklang in die Tonica (erste Stufe) in dem Dreiklang einen kurzen Nachsatz bildet, z: B:
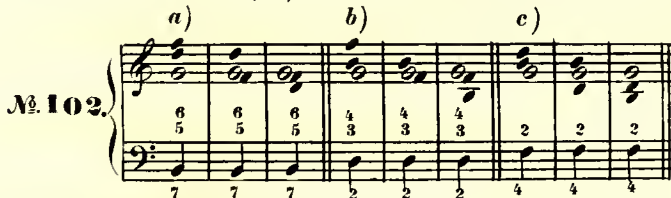
№ 101.



§ 54.

Die von dem *Septimenaccord* abgeleiteten oder umgekehrten, können wieder in allen Lagen genommen werden, z: B: wie hier bei *a)* *b)* und *c)*, wo der Grundton immer durch die weisse Note angezeigt ist.

№ 102.



Um diesen *Septimenaccord*, welcher gewöhnlich der charakteristische oder Dominant = *Septimenaccord* heisst, und seine abgeleiteten (umgekehrten), für jede Tonleiter ohne Schwierigkeit aufzufinden, muss der Dreiklang auf der fünften Stufe, von der Tonleiter (*dur* oder *moll*), in welcher man den *Septimenaccord* haben will genommen, und die kleine *Septime* hinzugesetzt werden. Wenn man sich dann die Stufen, durch öfteres Selbstbefragen, wo die davon abgeleiteten ihren Sitz haben, ganz eigen gemacht hat, so dürfte jeder Lernende sie bald ohne Mühe angeben

können. Es ist sogar nothwendig eine sehr genaue Vertrautheit mit diesem Accorde zu erlangen, da er in der praktischen Musik die wichtigste Rolle einnimmt und zur Modulation in die verwandten Tonleitern am meisten verwendet wird.

§ 55.

Zur grösseren Deutlichkeit folgen hier einige Beispiele, wie durch den *Septimenaccord* die Modulation in die verwandten Töne geschieht. Bei *a)* von *C dur*; bei *b)* von *Es dur*; bei *c)* von *H moll*; bei *d)* von *G moll* in die verwandten Töne.

№ 103. a) b) c) d)

§ 56.

Ein ähnliches Verfahren ist bei dem $\frac{6}{5}$ Accord als erste Umkehrung des *Dominant = Septimenaccordes* zu beobachten, welcher auf der 7ten Stufe in *Dur* und *Moll* seinen Sitz hat. Z: B: bei *a)* von *E dur*; bei *b)* von *C moll*; bei *c)* von *E moll* in die verwandten Töne.

№ 104. a) b) c)

§ 57.

Hier folgt ein Beispiel für die Ausweichung durch den $\frac{4}{3}$ Accord, als 2te Umkehrung des *Septimenaccordes* der 5ten Stufe, welcher auf der 2ten Stufe in *Dur* und *Moll* seinen Sitz hat. Bei *a)* von *F dur*; bei *b)* von *D moll*, bei *c)* von *A dur*, in seine verwandten Töne.

№ 105. a) b) c)

§ 58.

Hier ein Beispiel für die Ausweichung durch den *Secundenaccord*, als letzte Umkehrung des *Septimenaccordes* der 5ten Stufe, welcher auf der 4ten Stufe in *Dur* und *Moll* seinen Sitz hat. Dieses Beispiel erläutert noch, wie man ohne Zwischenaccorde in die verwandten Töne am schnellsten moduliren kann: bei *a)* von *G dur*, bei *b)* von *A moll*; bei *c)* von *B dur* in die übrigen verwandten.

№ 106. a) b)

1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3

c)

1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3 1 4 3

Bei der Durchsicht dieser Muster, §. 55. 56. 57. 58. wird es dem Lernenden begreiflich, wie einfach und leicht die Methode ist, von jedem Tone, in dessen Verwandte zu moduliren, wenn er die Stufen, wo der Dominant-*Septimenaccord* und seine abgeleiteten ihren Sitz haben, mit Schnelligkeit anzugeben versteht. Um den Übergang in die neue Tonleiter zu bewerkstelligen, hat er nur die 5. 7. 2. oder 4. Stufe, von der Tonleiter, in welche er moduliren will, mit einem der vier Accorde zu nehmen.

§ 59.

Hier wird ein Beispiel in Bezug auf diese Accorde gegeben, welches von dem Lernenden, nicht nur in andere Lagen, sondern auch in mehrere Töne zu setzen ist; wobei aber immer die Stufen unter dem Basse anzuzeigen sind.

№ 107.

1 3 5 1 7 1 5 6 4 5 5 4 3 5 4 3 7 2 5 1 6 4 2 1 7 1 5 6 4

5 3 5 6 4 3 6 5 4 2 5 1 6 5 4 3 2 1 2 1 4 5 6 5 3 1 5 1 2 3 4 2 4 5 1

§ 60.

Oft tritt der Fall ein, dass der *Septimenaccord* der 5ten Stufe sammt seinen abgeleiteten die natürliche Auflösung übergeht, und in fremde Tonleitern wieder in einen andern sogenannten charakteristischen ausweicht, wie dieses aus den verschiedenen Compositionen zu ersehen ist. Z: B: bei *a)* ihre natürliche Auflösung; bei *b)* dieselben Accorde, mit Übergehung der Auflösung, mit Ausnahme der letzten zwei Accorde.

№ 108. a) b)

1 5 1 2 3 7 1 4 3 5 1 7 1 1 5 2 7 4 3 7 1

Dieses Übergehen der natürlichen Auflösung gehört unter die erlaubten Freiheiten. Auf gleiche Weise wird auch die natürliche Auflösung der übermäss: *Sexte* übergangen, z:B:

№. 109.

§ 61.

Das Übergehen der natürlichen Auflösung findet ebenfalls Statt: bei einer Folge von mehreren *Septimenaccorden*, wo der Bass gewöhnlich Quintenweise abwärts fortschreitet, aber um dabei, mit dem Basse, nicht zu tief zu kommen, mit Quartsprüngen aufwärts abwechselt, welches einerlei ist, z:B:

№. 110. a) b) besser

Jn diesem Falle löst sich die *Septime* in die *Terz* auf, und die *Terz* geht in die *Septime* über. — Zur vierten Stimme wird mit der *Quint* und *Octave* abgewechselt: d. i., war beim ersten dieser Accorde, die *Quinte*, so ist beim zweiten die *Octave* zu nehmen, und eben so umgekehrt: war beim ersten die *Octave*, so kommt zum zweiten die *Quinte*, u.s.w.; doch suche man die *Octave* und *Quinte* in der Oberstimme zu vermeiden, weil nebst den dadurch entstehenden verdeckten *Octaven* eine Leere in der Melodie zum Vorschein tritt. Z:B:

№. 111.

§ 62.

Über alle Dreiklänge und deren abgeleiteten, so wie über den Dominantseptimenaccord und dessen umgekehrten, folgt noch ein Beispiel, welches von dem Lernenden in andere Lagen und in andere Töne zu setzen ist; wobei aber auch die Stufen unter dem Basse geschrieben werden sollen. — Um auf fehlerhafte Fortschreitungen noch mehr Aufmerksamkeit zu lenken, sind hier zweierlei Begleitungen beigesetzt. Die obere *(I)* enthält viele Fehler, die untere *(II)* zeigt sich im verbesserten Zustande.

№. 112. I. II.

Bemerkung über *(I)*. Bei *a)* schreitet der Leitton nicht gehörig fort. *b)* Der Leitton verdoppelt und offenbare *Octaven*. *c)* Üble Lage der *Sextenaccorde* und offenbare *Quinten*. *d)* Unnöthige hohe Lage. *e)* Beim überm: Dreiklang ist die *Octave* oben nie am Platze. *f)* Unrichtige Fortschreitung des Leitons und überm: *Secundsprung*. *g)* Mehrere aufeinander folgende verdeckte *Octaven* in den äussersten Stimmen, bringen eine gewisse Leere hervor. *h)* Die Dissonanz nichtvorbereitet. *i)* Wenn ohne Veränderung der Stufen, in den Stimmen, modulirt werden kann, so soll dieses auch geschehen, weil sonst immer eine unangenehme Wirkung (*Querstand* genannt) entsteht. *k)* Überm: *Sext* verdoppelt. *l)* Die *Octave* zur überm: *Sexte* und offenbare *Octaven*. *m)* Da Gegenbewegung immer die kräftigste und schönste bleibt, so soll man auch davon nach Thunlichkeit Gebrauch machen. *n)* Unrichtige Fortschreitung der überm: *Quinte*. *o)* Die Dissonanz verdoppelt. *p)* Der Leitton verdoppelt. *q)* Beim verm: $\frac{6}{4}$ = Accord ist die Verdopplung der *Sexte* richtiger. *r)* Die *Septaccorde* in keiner guten Lage. *s)* Die *Septime* nicht gehörig aufgelöst. *t)* Unnöthiger grosser Sprung. *u)* Wie bei *i)*. *v)* Eben so wie bei *i)*. *w)* Unnöthiger Sprung. *x)* Wie bei *i)*. *y)* wie bei *s)*. *z)* und *aa)* Unrichtige Fortschreitung der *Septime*, und *Quinten*. *bb)* Hier ist es besser die Lagen zu ändern damit die Melodie wenigstens mehr Abwechslung gewinnt. *cc)* Wie bei *c)*. *dd)* Durch die Verdopplung der *Sexte* sind offenbare *Quinten* entstanden. *ee)* Ausser den offenbaren *Quinten*, führt die schlechte Lage auch beim Schlussaccord zur *Quintlage*, bei *ff)*, welche am wenigsten in Ruhe setzt.

Da alle hier angeführte Punkte schon früher ihre Besprechung fanden, so sind die weitläufigen Erklärungen sämmtlich weggeblieben.

§ 63.

Von dem Septimenaccord auf der 7ten Stufe in der Molltonleiter und seinen abgeleiteten Accorden.

Der *Septimenaccord* wird gewöhnlich der verminderte oder enharmonische *Septimenaccord* genannt. Er besteht, zum Basse gerechnet, aus der kl. *Terz*, verm: *Quinte* und verm: *Septime*. Z: B:

№ 113.

§ 64.

Hinsichtlich seiner Entstehung herrschen, unter den Systematikern, verschiedene Meinungen.

Einige wollen ihn aus der Zusammensetzung von zwei verminderten Dreiklängen herleiten, wie im folgenden Beispiel bei *a)*, *b)*; oder, was dasselbe bedeutet, ihn entstehen lassen, wenn dem verminderten Dreiklang eine kleine *Terz*, unten oder oben, beigefügt wird, *c)*, *d)*, *e)*. Andere sagen, man dürfe nur, bei dem Dominantseptimenaccord dem Basse um einen halben Ton erhöhen *f)*, *g)*. Wieder Andere erklären ihn für einen umgekehrten *Septimenaccord* von der fünften Stufe, wo die *Septime*, in dem verminderten *Septimenaccord*, bloss die Stelle der *Sext* vertritt, *h)*, *i)*, *k)*. Sonach wäre also bei diesem Accorde, die Unter-*Terz* zum Basse der *wahre* Grundton, welcher aber immer weggelassen ist, *l)*; und der bei *m)* durch eine weisse Note, und in diesem Falle mit der nöthigen Bezifferung angezeigt wird; wo hier die *None* als Aufhaltung der *Octave* steht, *n)*, *o)*. Viele lassen ihn als einen Stamaccord gelten.

№ 114.

Diese Charakterisirung dürfte wohl die fasslichste und einfachste sein. Daher soll der Lernende ihn beim Aufsuchen von den übrigen *Septimenaccorden* genau unterscheiden, und sein Augenmerk darauf richten, auf welchen Stufen, auch bei seinen Umkehrungen, er stehen muss, wie er anzuwenden, aufzulösen, zur Modulation (Ausweichung) in andere Tonleitern zu behandeln und wie er immer orthographisch richtig zu schreiben ist. (*

§ 65.

Wird also zum verm: Dreiklang, welcher auf der 7ten Stufe in *Moll* seinen Sitz hat, noch die vermind: *Septime* (zum Basse gerechnet) beigefügt, so entsteht ein Accord aus vier wesentlichen Tönen. Er ist, in seiner engsten Lage betrachtet, aus lauter kleinen *Terzen* zusammengesetzt, wie im folgen: Beispiele bei *a)*; auch kann derselbe in allen Lagen genommen werden *a)* *b)* *c)*. Der Bass als Leitton erduldet keine Verdopplung.

№ 115.

§ 66.

Da jedes Jntervall davon, wie bei Umkehrung der andern *Septimenaccorde* in den Bass gelegt werden kann, so entstehen dadurch wieder der $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, und 2 Accord; welche ebenfalls in allen Lagen genommen werden dürfen; z:B: wie hier bei *a)* *b)* *c)*, wo zugleich auch die Stufen angezeigt sind, auf welcher jeder dieser Accorde seinen Sitz hat.

№ 116.

Der Lernende soll mit den Jntervallen, aus welchen jeder dieser Accorde besteht, genau bekannt zu werden suchen, um sie von andern $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$, und 2 Accorden augenblicklich unterscheiden zu können.

---

*) *Anmerkung*. Der Querstrich (—) bei *i)* unter der *Sexte*, zeigt die Beibehaltung der *Quinte*; so wie jene bei *n)* die Beibehaltung der *Terz und Septime* an. Sind drei Ziffern vorhergegangen, so bedient man sich in gleichen Fällen, dreier solcher Querstriche (☰). Auch deutet ein Querstrich, wenn nicht der frühere Accord durch mehrere Ziffern angezeigt war, auf das Beibehalten des ganzen vorher erschienenen Accordes.

§ 67.

Die *natürliche* Auflösung dieses enharmonischen *Septimenaccordes* samt seinen Umkehrungen geschieht auf folgende Weise: Der *Septimenaccord* löst sich auf in die erste Stufe mit dem Dreiklange, z:B: bei *a)*; der $\substack{6\\5}$ Accord entweder in die dritte Stufe mit dem *Sextaccorde*, oder in die erste Stufe mit dem Dreiklange bei *b)*; der $\substack{4\\3}$ Accord in die dritte Stufe mit dem *Sextaccorde*, oder auch in die fünfte Stufe (obwohl seltener) mit dem $\substack{6\\4}$ Accorde, bei *c)*; der 2 Accord in die fünfte Stufe mit dem Dreiklange; $\substack{6\\4}$ = oder 7 = Accord bei *d)*, wo unter dem Bass die Stufen und durch das Wort = *oder* = zugleich die Lagen angezeigt sind.

№ 117.

§ 68.

Nach diesem Muster soll der Candidat der Harmonielehre sich mehrere enharmonische *Septimenaccorde* wählen, sie sammt ihren Umkehrungen in alle Lagen setzen und von jedem die natürliche Auflösung suchen. Als ein anschauliches Beispiel des Verfahrens folgt noch ein solcher Accord: bei *a)* sind die Lagen, bei *b)* die Auflösungen beigefügt.

№ 118.

§ 69.

Die enharmonischen Accorde gelten, was die Harmonie betrifft, als die reichsten, und werden zur Modulation, nicht nur in die verwandten, sondern auch in entfernten, und selbst in die entferntesten Tonleitern am meisten angewendet; obwohl man mit Dreiklängen auch in andere Tonleitern ausweichen

kann, wie dieses im § 28: *Von der Modulation* zu ersehen war. – Der Lernende sollte daher im Stande sein, sie zu jeder Bassnote anzugeben. Hier folgt zu allen zwölf reelen Tönen, einer dieser Accorde mit beigesetzter Bezifferung und den betreffenden Stufen, welche auch in allen Lagen geübt werden sollten.

№ 119.

§ 70.

Eigentlich gibt es nur drei dergleichen Accorde, die übrigen neune sind blosse Versetzungen; denn wählt man sich von diesen zwölf Accorden (§ 69) drei nebeneinander liegende, so enthalten sie schon allein alle zwölf reelen Töne, wobei der vierte Accord nur eine Wiederhohlung, oder Versetzung eines vorhergegangenen ist.

Folgendes möge zum Beweise dienen, das sie als die reichsten an Harmonie sich darstellen. Nehmen wir die ersten drei Accorde von § 69., welche, wie schon gesagt, alle zwölf reelen Töne enthalten. Jeder von den vier wesentlichen Tönen, welche in den drei Accorden liegen, kann enharmonisch verwechselt und daher als 7, $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ oder 2 Accord gedacht werden. Obwohl nun der Bass auf andern Stufen zu stehen kommt, (weil er immer in eine andere Tonleiter gehört) so klingen sie doch alle gleich für das Gehör. Siehe den ersten Accord, im folgenden Beispiel: bei *a)* als 7 = Accord zu *A moll*; *b)* als $^{6}_{5}$ Accord zu *Fis moll*; *c)* als $^{4}_{3}$ Accord zu *Es moll*; *d)* zu *Dis moll*; *e)* als 2 = Accord zu *C moll*, wie die Stufen immer unter dem Basse anzeigen.

№ 120. a) b) c) d) e)

§ 71.

Zweiter Accord von § 69. Bei *a)* als $^{6}_{5}$ Accord zu *G moll*; *b)* als 7 = Accord zu *be moll*; *c)* als $^{4}_{3}$ Accord zu *E moll*; *d)* als 2 = Accord zu *Des moll*; *e)* zu *Cis moll*.

№ 121. a) b) c) d) e)

§ 72.

Dritter Accord vom § 69. Bei *a)* als 2 = Accord zu *D moll*; *b)* als 7 = Accord zu *H moll*; *c)* als $^{6}_{5}$ Accord zu *As moll*; *d)* zu *Gis moll*; *e)* als $^{4}_{3}$ Accord zu *F moll*.

№ 122. a) b) c) d) e)

Wenn man nun erwägt, dass jeder Ton in diesen Accorden, auf eine andere Weise gedacht werden

kann, ohne eine Veränderung in seinem Klange wahrzunehmen, dass ferner in Anbetracht der Umkehrungen, jeder von diesen Tönen in Bass gelegt werden und jeder dieser Accorde nebst dessen Umkehrungen wieder in allen Lagen genommen werden kann, so dürfte kein Zweifel obwalten, dass sie die grösste Manigfaltigkeit in der Harmonie aufzuweisen haben.

§ 73.

Hier erscheint ein kleines Beispiel in Beziehung auf diese Accorde mit ihrer natürlichen Auflösung, welches von dem Lernenden in andere Lagen und Töne zu setzen ist.

№ 123.

§ 74.
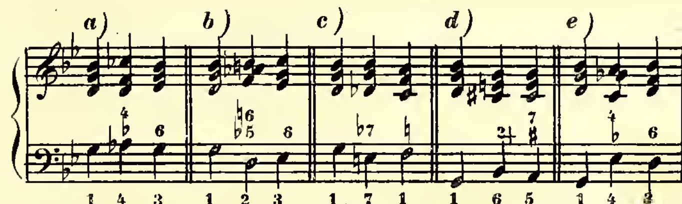
Die enharmonischen Accorde gehören, nach einer früheren Andeutung, nur in die *Moll*-Tonart; doch werden sie oft in der *Dur*-Tonleiter angewendet und stehen dann gewöhnlich statt der charakteristischen (*Dominant*) *Septimenaccorde* und deren Umgekehrten. Im folgenden Beispiel bei *a*) ist der enharmonische 7-Accord, welcher zu *A moll* gehört, in *A dur* aufgelöst; er vertritt gleichsam nur die Stelle des charakteristischen $\frac{6}{5}$-Accords, welcher auf derselben Stufe seinen Sitz hat, wie das Beispiel *b*) zeigt; bei *c*) der enharm: $\frac{6}{5}$ Accord statt des charak: $\frac{4}{3}$-Accords bei *d*); bei *e*) der enharmonische $\frac{4}{3}$-Accord statt des charakt: 2-Accords bei *f*); seltener wird der enharm: 2-Accord, welcher auf der sechsten Stufe in *Moll* seinen Sitz hat, bei *g*) statt des charakt: *Septimenaccords* gebraucht, bei *h*).

№ 124. a) b) c) d) e) f) g) h)

§ 75.

Um durch die enharmonischen Accorde, in die verwandten Tonleitern, zu moduliren (überzugehen), muss man eben so, wie bei den charakteristischen Accorden verfahren. Zur Verdeutlichung dienen die Beispiele §. 55. 56. 57. 58. — Da sie ebenfalls keine Vorbereitung benöthigen, so darf man nur von der Tonleiter, in die ausgewichen werden sollte, den enharmonischen Accord auf der Stufe nehmen, auf welcher er seinen Sitz hat. Auf diese Weise hat man mit demselben schon in der verwandten Tonleiter einen Platz gefasst. Z:B: *G moll* hat *Es dur, C moll, F dur, D moll* und *Be dur* zu Verwandten. Im folgenden Beispiel bei *a), b), c), d)* und *e)* ist zu ersehen, die Modulation von *G moll* in dessen verwandte, durch die enharmonischen Accorde, wie die Stufen unter dem Basse zeigen.

№. 125.



Statt des Dreiklangs, welcher hier immer als erster Accord zu betrachten war, könnte auch mit dessen Umgekehrten der Anfang gemacht werden. Um durch den enharmonischen Accord, welcher in die *Moll*=Tonleiter gehört, sogleich ins *Dur* auszuweichen, dürfte vielleicht das über diesen Gegenstand Gesagte in § 74. noch einmahl zu lesen sein.

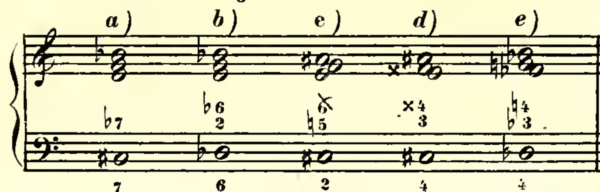
Es wird vorausgesetzt, dass der Lernende sich bereits die vollkommene Kenntniss angeeignet habe, um zu jeder Bassnote einen enharmonischen Accord anzugeben, ihn als 7=, $\frac{6}{5}$=, $\frac{4}{3}$=und 2= Accord zu benennen, ohne seinen Klang zu verändern; eben so die Stufen, auf welcher er stehen muss; und ihn richtig aufzulösen. — Es bedarf keiner weitern Erläuterung mehr, wie man in die verwandten am natürlichsten ausweichen kann. Daher werden hier noch einige Merkmale vorgeführt, wie es möglich ist, mit denselben in die entfernten Tonleitern zu moduliren.

§ 76.

Bei diesen Accorden wird die natürliche Auflösung häufig übergangen; daher liessen sich z:B: alle zwölf Accorde in § 69. unmittelbar aneinander reihen, ohne einen unangenehmen Eindruck auf das Ohr hervorzubringen.

Um den Übergang, von einer Tonleiter in eine entfernte ohne Schwierigkeit zu bewerkstelligen, ist Folgendes dem Gedächtniss einzuprägen. In jedem enharmonischen Accorde, kann jeder der vier wesentlichen Töne, aus denen er besteht, als grosse *Septime* (Leitton) angesehen werden. Zur Versinnlichung wähle man einen dieser Accorde; im folgenden Beispiel bei *a)* ist *cis* der Leitton und gehört zur *D* Tonleiter; bei *b)* ist *e* der Leitton und gehört zur *F* Tonleiter; bei *c)* ist *ais* der Leitton und gehört zur *H* Tonleiter; bei *d)* ist *fis fis* (*F* Doppelkreuz) der Leitton und gehört zur *Gis* Tonleiter; bei *e)* ist *g* der Leitton und gehört zur *As* Tonleiter. — Dieses Beispiel passt auch auf jeden verminderten 7=Accord und dessen Umgekehrten.

№. 126.



§ 77.

Soll mit einem solchen Accorde in entfernte (nicht verwandte) Tonleitern ausgewichen werden, so ist nur ein enharmonischer Accord nöthig, worin der Leitton, entweder im Basse oder in einer andern Stimme liegt; dieser wird für die neu ausgewichene Tonleiter, regelrichtig geschrieben, und man hat schon durch den einzigen Accord den gewählten Ton erreicht. Z: B: bei *a)* von *C* nach *Fis*; bei *b)*, von *Fis* nach *Be*; bei c), von *Be* nach *E*; bei *d)*, von *E* nach *C*; bei *e)*, von *C* nach *Gis*.

№ 127.

Alle diese Ausweichnngen sind ohne betreffende Auflösung hingesetzt, indem dieselben schon früher bei einem jeden dieser Accorde erläutert wurden. — Wiewohl diese Übergänge richtig sind, so könte doch die Frage auftauchen, ob sie auch die Eigenthümlichkeit der Schönheit besitzen, wenn sie in solcher überraschender Schnelligkeit aufeinander folgen. Die Antwort gehört in das Bereich der Compositionslehre.

§ 78.

Um die Ausweichung, mit einem enharmonischen Accord, in eine *Dur*-Tonleiter fliessend zu gestalten, bleibt noch zu wissen übrig, dass man jeden der vier wesentlichen Töne um einen halben Ton herabsetzen kann, ohne die übrigen drei in ihrem Klange zu verändern, welcher dann zur reinen *Quinte* (fünfte Stufe) wird, und einen charakteristischen Accord bildet, woraus augenblicklich die Tonleiter, in welche er gehört zu erkennen ist, und womit auch der Schluss für *Dur* natürlicher sich darstellt. Z:B: bei *a)* ein enharmonischer Accord; bei *b)* das *as* um einen halben Ton herabgesetzt, gibt einen charakteristischen, wo das *G* die reine *Quinte* für die *C* Tonleiter ist; bei *c)* erscheint das *D* um einen halben Ton herabgesetzt, das *Cis* ist die reine *Quinte*, für die *Fis*-Tonleiter und der Accord muss regelrecht, wie bei *d)* geschrieben werden; bei *e)* ist das *F* um einen halben Ton herabgesetzt, und das *E* die fünfte Stufe für die *A*-Tonleiter, muss aber wie bei *F)* geschrieben werden; bei *g)* ist der Bass um einen halben Ton herabgesetzt, und das *Be* die fünfte Stufe von der *Es*-Tonleiter. Auf diese Art soll der Lernende auch versuchen, die andern enharmonischen Accorde in charakteristische zu verwandeln.

№ 128.

Wie man noch mit andern Accorden, theils durch enharmonische Verwechslungen, theils durch chromatische Noten, schnell in entfernte Tonleitern moduliren kann, soll an seinem gehörigen Orte näher erklärt werden.

§ 79.

Hier folgt noch ein Beispiel in Bezug auf diesen so oft vorkommenden Accord, in welches auch die schon früher abgehandelten Accorde mit eingeflochten sind. Es wäre zweckdienlich dasselbe wieder in die andern Lagen zu setzen.

№ 129.

§ 80.

Vom Septimenaccorde auf der siebenten Stufe in *Dur*.(*

Der *Septimenaccord* auf der 7ten Stufe in *Dur*, hat zum Basse, kleine *Terz*, verminderte *Quinte* und kleine *Septime*; (siehe unten) bei *a*). Bei der Anwendung desselben hat man folgende Punkte zu berücksichtigen. Derselbe erfordert keine Vorbereitung, löst sich in die erste Stufe im Dreiklange auf; der Bass, da er Leitton ist, darf nicht verdoppelt, und nur in der ersten und zweiten Umkehrung angewendet werden, nehmlich als $\frac{6}{5}$ = und $\frac{4}{3}$ Accord: bei *b*), welcher auf der 2ten Stufe, und bei *c*), auf der 4ten Stufe seinen Sitz hat.

№. 130.

Die ursprüngliche Dissonanz (*Septime*) kann man niemahls in den Bass legen, daher findet der 2 = Accord, als dritte Umkehrung, wobei dieselbe (*Septime*) unten zu liegen käme, nicht statt.

Beim $\frac{6}{5}$ = und $\frac{4}{3}$ = Accord muss die Dissonanz in der obersten Stimme (Diskant) genommen werden, und aus dieser Ursache ist die kleinere Zahl, bei dessen Bezifferung immer oben zu setzen, wie bei *b*) und *c*).

§ 81.

Die Auflösung dieses 7 = Accords, geschieht in die erste Stufe mit dem Dreiklange, z: B: bei *a*); der $\frac{5}{6}$ = und $\frac{3}{4}$ = Accord löst sich in die dritte Stufe mit dem *Sextaccorde*, wie bei *b*) und *c*).

№. 131.

§ 82.

Doch kann auch dieser *Septimenaccord* in einen verminderten (enharmonischen) *Septimenaccord*, oder in den $\frac{6}{5}$ Accord übergehen, wobei der Bass immer auf derselben Stufe bleibt, welches auch bei seinen beiden Umkehrungen der Fall ist; z: B: bei *a*) *b*) *c*). Seine Entstehung leiten wieder Meh=

---

*) *Anmerkung*. Der *Septimenaccord* auf der zweiten Stufe in *Moll*, hat zwar dieselbe Zusammenstellung wie jener in *Dur* erscheint, aber in der Anwendung von demselben sehr verschieden. Er ist nähmlich auf der zweiten Stufe in *Moll* immer vorzuberiten, löst sich in die *Unterquinte* auf, und kann in allen Lagen und in allen Umkehrungen genommen werden.

rere von dem *Dominant = Septimenaccorde* ab, bei welchem der Grundton weggelassen, und die *Septime* statt der *Sexte* gesetzt wurde, bei *d) e)*; und wo bei untergelegtem Grundtone die *None* als blosse Aufhaltung der *Octave* sich zeigt, bei *f)* und *g)*.

№. 132. a) b) c) d) statt e) f) statt g)

Man blicke zurück auf § 64., indem die Beispiele bei, *h) i) k) l) m) n)* und *o)* für diesen Accord auch ihre Geltungen erhalten.

Wenn bei diesem *Septimenaccord*, welcher in *Dur* auf der 7ten Stufe seinen Sitz hat, und bei seinen zwei Umkehrungen, eine andere Auflösung folgt, oder wenn der Bass in eine andere Stufe fortschreitet, so hat man sie in die Classe jener Accorde zu zählen, bei denen die Dissonanz eine Vorbereitung benöthiget, und welche die Eigenschaft besitzen, dass sie in allen Lagen anzuwenden sind und dass auch beim *Septimenaccord* die *Octave* genommen werden kann.

§ 83.

Hier ein Beispiel über diesen *Septimenaccord* und seinen abgeleiteten Accorden. Da diese Accorde (ausgenommen der *Septimenaccord*) nur immer eine Lage zulassen, so darf man dieses Beispiel bloss in andere Töne übersetzen.

№. 133.

§ 84.

Weitere Bemerkungen über diese abgehandelten Septimenaccorde.

Wenn dem kleinen *Septimenaccorde*, welcher auf der 7ten Stufe in der *Dur*-Tonleiter, und dem verm: *Septimenaccorde*, der auf derselben Stufe in *Moll* seinen Sitz hat, bei *a)* die fünfte Stufe als Bass untergelegt wird, so entsteht ein *Non = Septimenaccord*, bei *b)* mit grosser *None*, bei *c)* mit kleiner, welche *Nonen* auch ohne Vorbereitung eintreten können. Die natürliche Auflösung dieser Accorde geschieht in die erste Stufe mit dem Dreiklange, oder, bei liegendem Basse, im *Quartsextenaccorde*,

bei *d) e) f)* und *g)*.

№. 134.

Der kleine *Nonseptimenaccord* kann in allen Lagen genommen werden; bei dem frei eintreten=den grossen *Nonenseptimenaccorde* auf der fünften Stufe, hat man die *None* in die Oberstimme zu legen. Kommt der *Nonseptimenaccord* auf andern Stufen der Tonleiter vor, so muss sowohl bei der *None* als *Septime* die Vorbereitung erfolgen. Jm vierstimmigen Satze bleibt die *Quinte* hinweg, bei *bb)* und *cc)*. Seine Bezifferung ist $\frac{9}{7}$, wozu noch die *Terz* gehört; oder vollständig $\frac{9}{7}{3}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen. Da die *None* in diesem Accorde wieder als ein blosser Vorhalt der *Octave* erscheint, so löst sie sich auch oft in einen *Septimenaccord* der 5ten Stufe auf wie bei *h)* und *i)*.

№. 135.

§ 85.

Auf der ersten Stufe kommt auch oft der grosse *Septimenaccord*, mit der gr. 7, gr. 2 und r. 4, ohne Vorbereitung vor, wie im nachfolgenden Beispiel bei *a)*. Zur Bezifferung dient meistens nur $\frac{7}{2}$, wozu noch die *Quart* gehört. Dieser Accord wird häufig fünfstimmig angewendet: und zwar als fünfte Stimme entweder mit der r: *Quinte*, oder kl: *Sexte*, oder auch mit der gr: *Sexte*. Folgendes ist in Betreff der Herleitung zu bemerken: Wenn man die drei *Septimenaccorde*, als jenen der 5ten Stufe in *Dur* oder *Moll*; dann der 7= in *Moll* und der 7ten Stufe in *Dur* nimmt, bei *b)* und jedem dieser Accorde, die erste Stufe in Bass untersetzt, wie bei *c)*, so kommen zum Vorschein: vom 7 = Accorde der 5ten Stufe, der *Secund = Quart = Septimenaccord* mit der reinen *Quinte*, und beigefügter Bezifferung bei *d)*; vom verm: 7= Accorde, der 7ten Stufe in *Moll*, der $\frac{7}{2}$ Accord mit der kl. *Sexte* bei *e)*; vom kl. 7= Accorde, auf der 7ten Stufe in *Dur*, der $\frac{7}{2}$ Accord mit der grossen *Sexte* bei *f)*.

№. 136.

Hinsichtlich dieser drei $\frac{7}{2}$ Accorde bleibt noch anzudeuten, dass die beiden ersten, nehmlich jener mit der r: *Quinte*, und der mit kl. *Sexte*, in allen Lagen genommen werden können, aber beim dritten muss die gr. *Sexte* immer in der obersten Stimme liegen, und bei der Bezifferung desselben, die Ziffer 6 jedesmahl oben geschrieben sein. Denn wie schon das Beispiel § 82. bei *f)* und *g)* gezeigt hat, ist sie hier als ursprüngliche *None*, und daher in diesem Accorde als die Hauptdissonanz zu betrachten. Soll die Anwendung dieses fünfstimmigen Accordes nur vierstimmig, d. i. mit der reinen *Quinte*, kl. oder gr. *Sexte*, geschehen, so bleibt gewöhnlich die *Secund* dabei hinweg.

§ 86.

Jn folgendem Beispiele bei *a)* erscheinen die Accorde fünfstimmig; bei *b)* mit weggelassener *Secunde*, nebst Angabe ihrer natürlichen Auflösung; doch kann mit Übergehung der letzteren auch in andere Accorde fortgeschritten werden, wie dieses ein späteres Beispiel näher bestimmen soll.

№ 137.

a) b) a) b) a) b)

statt statt statt

Der Lernende möge sich, der grösseren Übung wegen, bemühen, auch für die andern Tonleitern diese Accorde aufzusuchen.

§ 87.

Hier folgt, bezüglich auf diese Accorde, ein Beispiel, welches nur in andere Tonleitern zu setzen ist. Bei dieser Gelegenheit muss als Bemerkung dienen, dass ein Musikstück mit jedem Accorde, welcher keiner Vorbereitung bedarf, anfangen kann.

№ 138.
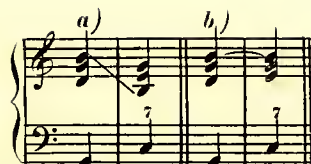
§ 88.

Von den übrigen Septimenaccorden und deren Umkehrungen.(*
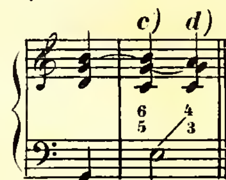
Bei allen übrigen grossen und kleinen *Septimenaccorden*, so wie bei ihren abgeleiteten, mit Ausnahme der schon abgehandelten, muss die Dissonanz gehörig vorbereitet, d.i. in dem vorhergegangenen Accord schon als ein consonirendes Intervall da gewesen sein, worauf dann wieder die Auflösung, oder mit andern Worten, der Übergang in eine andere Consonanz vorzunehmen ist. Man darf dabei Folgendes zur Beachtung empfehlen:

1stens): Ein vorbereitetetes Intervall muss in derselben Stimme, in welcher es als Dissonanz vorkommt, vorher auch als Consonanz gelegen haben: So wäre z: B: die *Septime* bei *a)* nicht gehörig vorbereitet, denn die *Septime* als Dissonanz, welche im Tenor liegt, war vorher als Consonanz im Diskant, wo sie frei eintretend auf das Gehör einen äusserst unangenehmen Eindruck hervorbringen würde; daher ist einleuchtend, dass durch das Beibehalten in derselben Stimme, das Dissoniren sehr gemildert wird, wie bei *b)*.
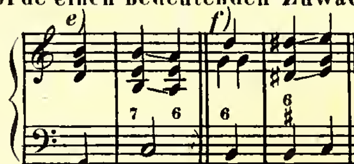
*) *Anmerkung*. Über die Art und Weise ihrer Bezifferung wurde das Nöthige bereits § 51. mitgetheilt.



2tens): Jede Dissonanz muss in eine Consonanz übergehen, d.i. aufgelöst werden. Die meisten Dissonanzen treten bei ihrer Auflösung in die nächste diatonische Stufe unter sich, so wie alle überm: Intervalle gewöhnlich aufwärts fortschreiten. Doch sind Ausnahmen zu finden, wo z:B: die Auflösung übergangen wird, wie schon früher hievon die Rede war. Auch tritt häufig der Fall ein, dass selbst bei gehöriger Vorbereitung und Auflösung, der Übergang wieder in einen dissonirenden Accord geschieht; z:B: bei *c)* ist die dissonirende *Quinte*, als ursprüngliche *Septime* gehörig vorbereitet, bei *d)* gestaltet sich die richtige Auflösung, doch in einen dissonirenden, nehmlich in den $\frac{4}{3}$ Accord, wo die *Terz* als zweite Umkehrung des *Septimen*-Accordes die Dissonanz bildet, und eine weitere Folge der Auflösung benöthiget.
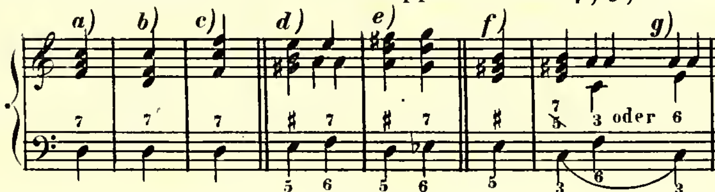


3tens): Dissonanzen so wie zufällig erhöhte Töne dürfen nicht verdoppelt erscheinen, denn bei gehöriger Auflösung dieser Verdopplungen entstünden offenbare *Octaven*-Fortschreitungen, und dann würde noch die Härte dieser Accorde einen bedeutenden Zuwachs erhalten, wie bei *e)* und *f)*.



§ 89

Zur 7 gehört die 3 und 5; oder die 3 und 8; oder die doppelte 3 wie bei *a) b) c)*. Diese Accorde können in allen Lagen genommen werden. Folgt aber in *Moll* nach der 5ten Stufe mit dem Dreiklange, die 6te Stufe mit dem *Septimenaccord*, so muss zu 7 die doppelte 3 zu stehen komen, bei *d)* und *e)*. Der 7-Accord, auf der dritten Stufe in *Moll*, enthält zwei Dissonanzen, nehmlich die gr. 7 und die überm: 5, welche beide einer Vorbereitung und Auflösung zu unterziehen sind. Er schreitet natürlich in die 6te Stufe mit dem Dreiklange, oder bei liegendem Basse in den *Sextaccord*, wo auch die *Terz*, oder bei bleibendem Basse die *Sexte* zu verdoppeln ist, bei *f) g)*.



§ 90.

Wenn mehrere *Septimenaccorde* folgen, bei welchen der Bass gewöhnlich *Quintenweise* abwärts fortschreitet, oder was eben so viel ist, um nicht mit dem Basse zu tief zu gehen, mit *Quartensprüngen* aufwärts abwechselt, so muss zur 7 und 3, die *Octav* und *Quint* abwechselnd genommen werden, wie dieses Verfahren schon früher § 61. *c) d)*, bei einer ähnlichen Folge von *Septimenaccorden* die gehörige Erläuterung erhielt.

So z:B:bei *a)*; besser bei *b)* und *c)*, wo 7 und 3 die Oberstimme bilden; noch reiner bei *d)*; ebenso kann mit Verdopplung der *Terz* eine solche Fortschreitung statt haben, bei *e)*.

№ 143.

Diese Beispiele liefern den Beweis, dass die *Septimenaccorde* auf allen Stufen, ohne Veränderung der Tonleiter, ihre Anwendung finden können.

§ 91.

Wird eine ähnliche *Septimenfolge (Quintentransposition)* in *Moll* angewendet, so ist sie ganz nach ihrer Vorzeichnung zu gestalten, d.i. ohne dass die 7te Stufe (Leitton) zufällig eine Erhöhung erhält; nur der letzte dieser dissonirenden Accorde, muss ein *Dominant=Septimenaccord* sein, um dem Ohre die *Moll*=Tonleiter wieder zurück zu rufen, z:B: *a) b)*.

№ 144.

Aus diesem Grunde werden auch die Stufen von *A moll* gezählt, vorausgesetzt, dass man vorher in derselben Tonart stand, weil sonst diese Accordenfolge, mit Ausnahme der zwei letzten Accorde für *C dur* bestimmt wäre. Die aus diesen *Septimenaccorden* abgeleiteten unterliegen denselben Re=geln, welche die Weisung geben, die Dissonanz vorzubereiten, aufzulösen und nicht zu verdoppeln. Was beim $\frac{6}{5}$, $\frac{4}{3}$ und 2=Accorde der Grundton oder die Dissonanz ist, dürfte schon hinlänglich klar sein, indem dieses bei Umkehrungen der *Septimenaccorde* der § 51. erörtert hat.

§ 92.

Vom Quintsextenaccorde.

Zu $\frac{6}{5}$ gehört die 3, und kann auch in allen Lagen genommen werden, z.B. bei *a) b)*. Die Disso=nanz (*Quinte*) muss wieder ihre Vorbereitung und Auflösung erhalten. *c)*. Zuweilen erfordert es die Nothwendigkeit zur $\frac{6}{5}$, statt der 3, die *Octave* zu nehmen, um die Dissonanz des folgenden Accor=des vorzubereiten, wie bei *d)*; oder man müsste denselben in einen fünfstimmigen verwandeln.

№ 145.

§ 93.

Vom Terzquartenaccorde.

Zu $\frac{4}{3}$ gehört die 6, z:B: bei *a)*; bekommt aber die *Sext* ein zufälliges Versetzungszeichen, oder

wenn die *Septime* über der nähmlichen Note (Basse) vorhergeht , so muss sie noch besonders beigefügt werden, bei *b) c)*; und lässt sich in allen Lagen nehmen; doch gilt für die Dissonanz die oberste Stimme, wenn sie zugänglich ist, wie bei allen dissonirenden Accorden immer als die beste Lage. Auch hat man bei diesen Accorden die *Terz* wieder vorzubereiten .

№. 146.

§ 94.

Vom Secundenaccorde.

Dieser Accord, als dritte Versetzung des 7 = Accordes, erhält gewöhnlich durch die Ziffer 2 seine Bezeichnung, zu welcher noch (ausser dem Basse) 4 und 6 zu nehmen ist. Zuweilen wird er auch mit $\frac{4}{2}$, oder aus Ursachen ganz vollständig durch $\frac{6}{\frac{4}{2}}$ mit den erforderlichen Versetzungszeichen angezeigt. Bei diesem Accorde liegt die Dissonanz im Basse, und daselbst muss auch die Vorbereitung und Auflösung geschehen. Kann in allen Lagen genommen werden; nur ist es, nach einer früheren Bemerkung, hier nicht möglich die Dissonanz in die oberste Stimme zu nehmen. Z:B:

№. 147.

Es wurde, § 88. bei *c)*, durch ein Beispiel anschaulich gemacht, dass man bei gehöriger Vorbereitung und Auflösung, wieder in einen andern dissonirenden Accord übergehen kann. Die Beantwortung der Frage jedoch, ob eine solche Folge, obschon regelrecht, wenn lange keine Auflösung in einen consonirenden Accord geschieht, für das Gehör nicht unangenehm wirkt, gehört eigentlich in das Gebieth der Compositionslehre. Hier ein Beispiel darüber, welches der Lernende in andere Lagen setzen soll.

№. 148.

§ 95.

Hier folgt ein Beispiel über diese Accorde, welches in andere Tonarten gesetzt werden muss.

№. 149.

§ 96.

Von chromatischen oder zufällig erhöhten und erniedrigten Noten, welche bei Dreiklängen und deren Umkehrung, eben so bei andern Accorden vorkommen, die aber keine Ausweichung in andere Tonleitern machen.

Jede zufällig erhöhte oder erniedrigte Note, welche keine Ausweichung macht, ist *chromatisch*, für welche man eine diatonische Note setzen kann. Z: B: der überm: Dreiklang, welcher in *Moll* auf der 3ten Stufe seinen Sitz hat, bei *a*), von dem schon früher das Nöthige gesagt wurde, kommt oft auf der 1ten, 4ten und 5ten Stufe in *Dur* vor; hier erscheint die überm: *Quinte* nur als chromatische Note, denn es geschieht dadurch keine Ausweichung, sie wird meistens nur nachschlagend nach der r: *Quinte* angewendet, und tritt einen halben Ton über sich, bei *b*), *c*) und *d*).

№. 150.

§ 97.

Der aus dem überm: Dreiklang entspringende dissonirende *Sextaccord*, bei *a*) von dem ebenfalls schon Erwähnung geschah, kommt auch oft auf der 3ten, 6ten und 7ten Stufe in *Dur* vor, wie *b*), *c*) und *d* zeigt, wo die nachschlagende *Terz* ebenfalls bloss eine chromatische Note bildet.

№. 151.

§ 98.

Durch die zufällig erhöhte 4te Stufe in *Moll* (chromatische Note), entsteht, auf der 2ten Stufe, ein sogenannter hart=verminderter Dreiklang mit der gr: *Terz* und verm: *Quinte*, bei *a*); derselbe ist aber sammt seinen Umkehrungen seiner Härte wegen, ganz ausser Gebrauch; jedoch gründet sich auf diesen Dreiklang, mit der beigefügten kleinen *Septime*, durch dessen zweite Umkehrung, der schon bekannte überm: *Sextaccord* mit der *Terz* und *Quart*, bei *b*) und *c*).

№. 152.

§ 99

Durch die zufällig (chromatisch) erhöhte 4te Stufe in *Moll*, erhält man auf ebengenannter Stufe einen doppelt verm: Dreiklang, d. i. mit der verm: *Terz* und verm: *Quinte*, bei *a*), welcher in der

Ausübung auch nicht gebräuchlich ist; aber es entsteht durch die erste Umkehrung der überm: *Sext=accord*, wozu immer doppelte *Terz* genommen wird, bei *b)*. Setzt man diesem doppelt verm: Drei=klange die verm: *Septime* zu, so kommt durch die erste Umkehrung desselben, der überm: *Sextac=cord* mit der r: *Quint* zum Vorschein, bei *c)* und *d)*. Dieser überm: *Sextaccord* mit der reinen *Quin=te*, geht oft als enharmonische Verwechslung in den *Dominantseptimenaccord*, oder umgekehrt, der 7= Accord der 5ten Stufe, als enharmonische Verwechslung in den überm: $\frac{6}{5}$ Accord über, bei *e)*, *f)* und *g)*.

№ 153.

§ 100.

Auf der 4ten Stufe in *Moll* zeigt sich auch oft der *Sextaccord* mit der kleinen *Sexte*, (ist auch nur chromatische Note) steht statt der gr: *Sexte*, z: B: bei *a)* und *b)*.

№ 154.

§ 101.

Als chromatische Noten werden vielmahls auch der überm: Einklang, eben so die überm: *Octave*, sowohl in *Dur* als *Moll*, meistens nachschlagend den Reinen, gebraucht, z: B: bei *a)* und *b)*.

№ 155.

§ 102.

Der verm: 7= Accord auf der zufällig erhöhten 4ten Stufe in der *Dur*=Tonleiter (wo die bei=den genannten Töne chromatisch sind) wird sehr oft, und zwar hauptsächlich zur Modulation ver=wendet. Jn dieser Beziehung ist Folgendes zu bemerken: Wenn der Compositeur mit diesem Ac=corde, welcher frei eintreten darf, in jede beliebige Tonleiter ausweichen will, so darf er die er=höhte 4te Stufe (überm: *Quart*) von dem Tone nehmen, in welchen er zu moduliren beabsichtigt, mit dem verm: 7=Accorde, geht dann mit dem Basse einen halben Ton höher, also in die 5te Stufe in den $\frac{6}{4}$ Accord, wozu die r: *Quart* und gr: *Sext* nebst der *Octave* gehört, wählt endlich auf dersel=ben Stufe den *Dominantseptimenaccord*, und die Ausweichung ist schon vollendet: Z: B: bei *a)* von *G dur* nach *H dur*; *b)* von *H* nach *Es dur*; *c)* von *Es* nach *A dur*.

№ 156.

Eben so lässt sich der überm: *Sextaccord*, da er auch keiner Vorbereitung bedarf, zur Modulation

verwenden, welchen dieselben Accorde folgen können, wie beim verm: 7=Accord auf der erhöhten 4 Stufe.

Chromatisch sind auch gewöhnlich alle Noten, welche als Vorschläge, gleichviel in welcher Stimme, von unten (seltener von oben) vorkommen, dann die durchlaufenden zufällig erhöhten oder erniedrigten-Noten, weil sie keine Ausweichung bewirken.

Jn allen Tonstücken findet der Lernende hinlänglich Beispiele, welche sich auf diesen Gegenstand beziehen. Auch soll in dem Artikel über Durchgangsnoten und Vorschläge das Ganze ohnediess noch ausführlicher zur Sprache gelangen.

§ 103.

Hier folgt ein Beispiel, in welches viele chromatische Noten eingeflochten sind.

№ 157.

Über die gewöhnliche Bezifferung der Accorde, wodurch ersichtlich ist, was zu einer oder zwei Ziffern noch genommen wird.

Anmerkung. Dass der Bass immer hinzukommt, von dem die Jntervalle ihre Benennung erhalten, versteht sich von selbst. Jn welcher Lage aber die Accorde zu nehmen sind, ob dabei die 3 oder 5 zu verdoppeln, ob zur 7, die 3 und 5, oder die 3 und 8, oder doppelte *Terz* zu nehmen ist, eben so, ob zu $\frac{7}{4}$ die 5 oder 8 gehört *etc:* dieses alles hängt oft von Umständen ab, und lässt sich hier nicht mit voller Genauigkeit bestimmen. Einige Zusammenstellungen der Jntervalle, welche hier noch unbekannte Accorde bilden, sollen am gehörigen Platze die erforderliche Erklärung empfangen. Jene Accorde sind hier übergangen, welche ohnediess vollständig beziffert werden. Was beim dreistimmigen Satz wegzulassen, oder beim fünfstimmigen beizusetzen wäre, ist hier, so viel es die *Generalbasslehre* erlaubte, angezeigt.

§ 114.

Hier ein Beispiel mit Vorhalten beim Dreiklang, Sexten- und Quartsextenaccord.

№ 165.

§ 115.

Kurze Tabelle mit Vorhalten beim Septimenaccorde sammt seinen Umkehrungen: Bei *a*) der Septimenaccord; bei *b*) der Quintsexten- bei *c*) der Terzquarten- und bei *d*) der Secundenaccord.

a). Ein Vorhalt beim 7 Accord.

№ 166.

Zwei Vorhalte.

Drei Vorhalte. *b*). $\frac{6}{5}$ Accorde. Ein Vorhalt.

Zwei Vorhalte.

Drei Vorhalte. *c*). $\frac{4}{3}$ Accorde. Ein Vorhalt.

Zwei Vorhalte. Drei Vorhalte. *d*). Ein Vorhalt beim $\frac{4}{2}$ Accord.

Zwei Vorhalte. Drei Vorhalte.

§ 116.

Schreitet der Bass nicht gleich in seine wesentliche Note, so macht *Er* die Verzögerung (Vorhalt) und der Accord der obern Stimmen wird eine Voransnahme genannt; z. B. vorausgenommener Dreiklang, Sexten= Quartsexten= Septimen= Quintsexten= Terzquarten= Secunden=Accord. Diese Accorde erhalten meistens, statt der schwerer zu übersehenden Ziffern (wie einige Accorde hier im Anfange unter dem Basse markirt sind) zu ihrer Bezeichnung einen schrägen Strich (⁄). Bei *a*) der Dreiklang sammt seinen Umkehrungen; bei *b*) der Septimenaccord und seine Versetzungen; bei *c*) Vorhalte beim Secundquartseptimenaccord $\frac{7}{\frac{4}{2}}$, wo die 7, bei diesem Accorde als Vorhalt der Octave, im̄er gross sein muss, welcher auch nur auf der ersten Stufe in *Dur* oder *Moll* vorkom̄en kann.

№. 167. *a*). Vorhalt beim Dreiklang. Beim 6 Accord. Beim $\frac{6}{4}$ Accord.

b.) Beim 7 Accord. Beim $\frac{6}{5}$ Accord. Beim $\frac{4}{3}$ Accord.

Beim 2 Accord. *c*.) Beim grossen 7 Accord.

§ 117.

Weitere Andeutungen über die Vorhalte.

Bei diesen Accorden ist auf eine gute Vertheilung der Stimmen zu sehen, besonders wen̄ doppelte oder dreifache Verzögerungen zugleich angebracht sind; damit die Accorde nicht zu undeutlich werden.

Bei einer Folge gebundener Quarten kann man auch, um nicht zu tief zu kommen, mit der *Quint* in die *Octav* springen; bei dem dreistimmigen Satze muss dieses geschehen, um die *Quart* immer vorzubereiten: z. B. *a*) *b*) *c*).

№. 168. a) b) c)

§ 118.

Die gebundenen *Nonen*, welche mit dem $\frac{6}{5}$ Accorde abwechseln, und wobei der Bass einen Terzsprung abwärts fortschreitet, sind nur in dem Tenor gut anzuwenden. Liegt die *None* in einer von den zwei Oberstimmen (im Discant oder Alt), so müsste bei einer solchen Folge, zur *None* die doppelte *Terz* genommen werden, um offenbare Quintenfortschreitungen zu vermeiden. z. B. *a*) *b*) *c*).

№. 169. a) gut etc: b) übel übel c) gut gut
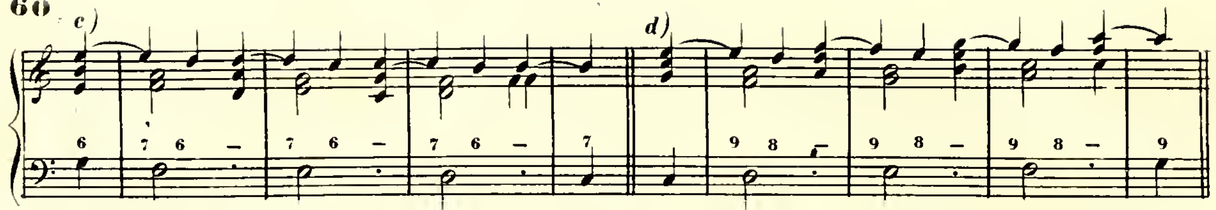
§ 119.

Bei einer Septenfolge mit gebundenen *Quarten*, muss, als vierte Stimme, die *Quinte* und *Octave* abwechseln, z. B. bei *a*).

Wenn mehrere gebundene *Septimen*, nähmlich: 76; 76; u.s.f., erscheinen, wobei der Bass stufenweise steigt, so muss die 7 durch die 8 eine Vorbereitung erhalten; um aber nicht zu tief zu kommen, kann man die Lage beim 6 Accord wechseln, wobei die gebundene *Septime* in der Oberstimme (Diskant) die beste Lage ist, bei *b*). Wenn der Bass stufenweise fällt, so wird bei einer solchen Folge, die 7 immer durch die 6 vorbereitet, bei *c*). Bei mehreren gebundenen *Nonen*, als bei: 98; 98; *etc:*, wenn der Bass stufenweise steigt, hat man die 9 immer durch die 3 vorzubereiten, und die Lage beim Dreiklang ebenfalls zu ändern, um nicht zu tief zu kommen; in welchem Falle es wieder am zweckdienlichsten ist, die *None* in der obersten Stimme zu haben, bei *d*).

Die *None* soll nie durch die *Octave* vorbereitet werden.

№. 170. a) etc: b)



§ 120.

Auch wenn doppelte Verzögerungen, mit mehreren aufeinanderfolgenden $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\end{smallmatrix}$; $\begin{smallmatrix}9&8\\7&6\end{smallmatrix}$; *etc:* eintreten, erhält die Lage bei $\begin{smallmatrix}8\\6\end{smallmatrix}$ ihre Wechselung, um die Vorbereitung ohne Schwierigkeit zu bewerkstelligen, z. B. bei *a*). Als eine Ausnahme gilt, wenn man solche Folgen in zerstreuter Lage geben kann, wie bei *b*), oder mit nacheinander folgender Auflösung, dieser doppelten Vorhalte wie bei c).

№ 171. *a*) *b*) *etc:*

c)

Reicha, Kirnberger, u. a. m.

Es ist nicht immer nothwendig, die Vorhalte bloss gebunden anzubringen, sie können sowohl im *Staccato* (kurz), als mit kurzen Pausen abgesondert erscheinen, wenn nur die Vorbereitung und Auflösung dabei richtig beobachtet wird.

§ 121.

Die Benennung der wesentlichen, sowohl con = als dissonierender Accorde, hat früher schon eine genügende Erklärung empfangen. Hier folgt ein kurzes Verzeichniss der, durch Vorhalte, zu benennender Accorde. Was zu einer oder zu zwei Ziffern noch beizufügen wäre, darüber ertheilt der Artikel, „*Über die gewöhnliche Bezifferung der Accorde*„ den erforderlichen Aufschluss.

Durch die Bezifferung	erhält der Accord die Benennung
9	*Nonenaccord.*
$\begin{smallmatrix}9\\7\end{smallmatrix}$	*Nonseptaccord.*
$\begin{smallmatrix}9\\7\\4\end{smallmatrix}$	*Nonquartseptaccord.*
$\begin{smallmatrix}9\\6\end{smallmatrix}$	*Nonsextenaccord.*
$\begin{smallmatrix}9\\4\end{smallmatrix}$	*Nonquartaccord.*
$\begin{smallmatrix}7\\6\end{smallmatrix}$	*Sextseptimenaccord.*
$\begin{smallmatrix}7\\4\end{smallmatrix}$	*Quartseptimenaccord.*
4 (rein) oder $\begin{smallmatrix}5\\4\end{smallmatrix}$	*Quartquintaccord.*
$\begin{smallmatrix}5\\2\end{smallmatrix}$	*Secundquintaccord.*
$\begin{smallmatrix}5\\4\\2\end{smallmatrix}$	*Secundquartquintaccord.*
$\begin{smallmatrix}5\\3\\2\end{smallmatrix}$	*Secundterzquintaccord.*
$\begin{smallmatrix}6\\5\\2\end{smallmatrix}$	*Quintsextsecundaccord.*

Anmerkung. Die in einigen Lehrbüchern üblichen Benennungen der Accorde bei Vorhalten, mittels Zusammensetzungen, z.B. *Undecimennonseptimen-* oder gar *Terzdecimenundecimennonseptimen-* Accord, können füglich mit Stillschweigen übergangen werden, da man diese Accorde doch viel bequemer mit einfachen Jntervallen benennt und sie auch gewöhnlich mit denselben beziffert.

§ 122.

Hier ein Beispiel zur Übung, worin die Vorhalte auch beim 7, $\begin{smallmatrix}6\\5\end{smallmatrix}$, $\begin{smallmatrix}4\\3\end{smallmatrix}$ und 2 Accorde angebracht sind.

№. 172.

Anmerkung. Die Vorhalte kommen meistens nur im gebundenen Style (in der strengen Schreibart) vor. Die Schreibart theilt sich in die strenge und in die freie. Strenge heisst sie, wenn der Tonsetzer alle Regeln der Vorbereitung, der Auflösung bei den Dissonanzen, der Modulation *etc:* auf das strengste befolgt. Mit dem Beiworte frei, ist sie zu bezeichnen, wenn viele Dissonanzen unvorbereitet eintreten, ihre Auflösung übergangen wird *etc:*. Jn Bezug auf den Nationalgeschmack gibt es den deutschen, italienischen, französischen; in Bezug auf die Tendenz und Lokalität, den Kirchen=Kammer=und Theaterstyl. Um jedoch die charakteristischen Merkmahle zu benennen, wodurch sich die Tonsetzer in ihren Schöpfungen von einander unterscheiden, bedient man sich des Wortes „*Manier*", und man sagt in dieser Hinsicht, eine Composition sey in der *Beethovenschen, Händelschen, Haydnschen, Mozartschen etc:* Manier geschrieben.

§ 123.

Von den durchgehenden Noten.
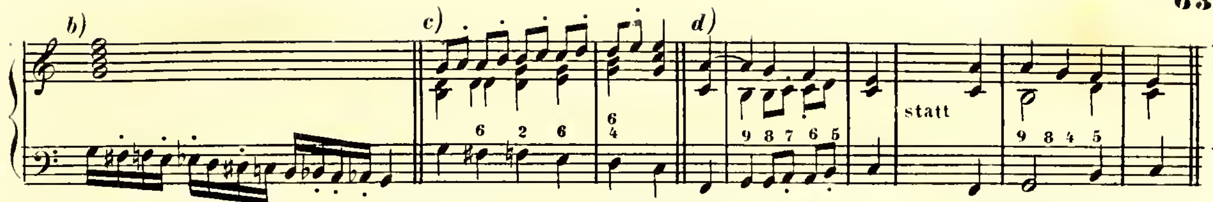
Durchgangsnoten sind diejenigen, welche nicht zu dem liegenden Accorde gehören, sondern durchlaufende Dissonanzen ohne eigenen Accord, und den Sprung von einer wesentlichen Note zu einer andern wesentlichen (mit diatonischen oder chromatischen Noten) ausfüllen. Kommen die Durchgangsnoten in zwei oder mehreren Stimmen zugleich vor, so können sie nur in *Terzen, Sexten,* oder in widriger (Gegen) Bewegung angebracht werden: z. B. bei *a)* die Accorde mit wesentlichen=bei *b)* mit Durchgangsnoten, welche durch Punkte bezeichnet erscheinen. Die voransgenommenen und erst zum folgenden Accorde gehörigen Töne, lassen sich füglich auch zu den durchgehenden zählen wie bei *c)* oder bei *d)*.

№. 123.

a) *a)* *b)* *b)* in syncopirten Noten.

a) *a)* *b)* *b)* in syncop: N: *a)* *b)*

b) *a)* *b)* *a)* *b)* *b)*
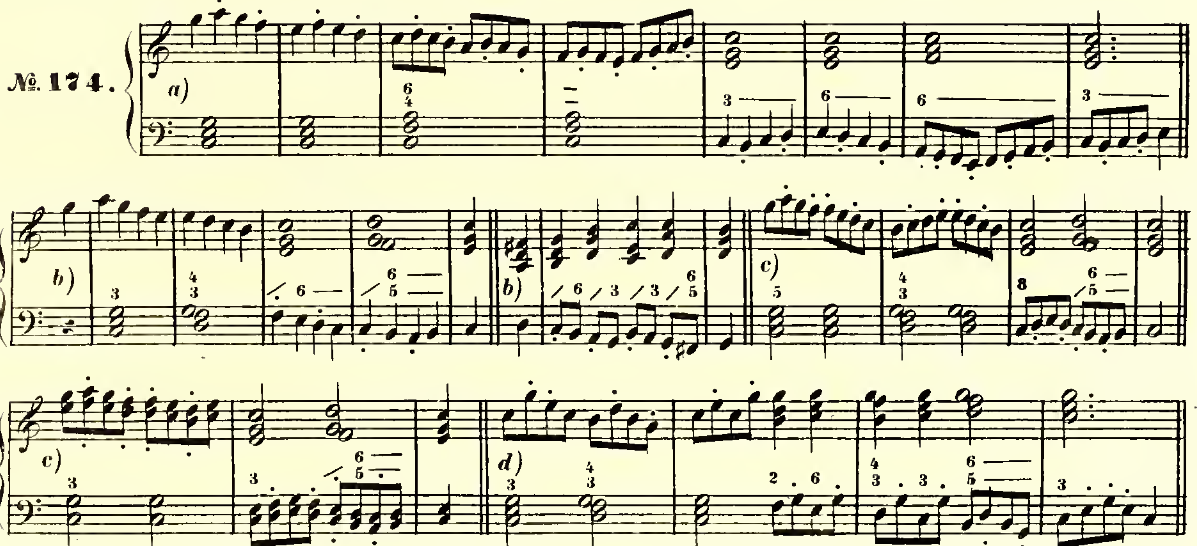


§ 124.

Die Durchgangsnoten theilt man ein, in regelmässige; unregelmässige; vermischte und harmonische Nebennoten. Sie können sowohl in einer einzelnen als in mehreren Stimmen zugleich, in allen Oberstimmen, wie im Basse, in jeder Art von Takt-Bewegungen angebracht und im schnellen Zeitmasse auch durch kurze Pausen unterbrochen werden.
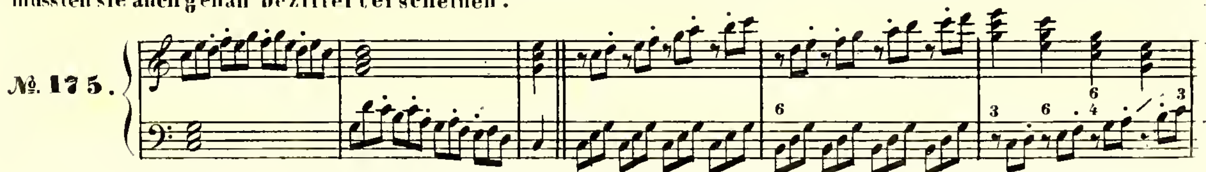
Wenn die durchgehenden Noten nach den wesentlichen, also auf die leichten Takttheile, oder Taktglieder fallen, so ist der Durchgang regelmässig, z. B. bei *a*); Unregelmässig aber wird der Durchgang, wenn die nicht zum Accorde gehörigen Noten auf den schweren Takttheil (Taktglied) mit der zum Grund liegenden Harmonie zugleich fallen, wobei also die wesentlichen Noten nachschlagend folgen, *b*); Kommen beide Arten von durchgehenden Noten in einem Gange abwechselnd vor, so bildet sich der vermischte Durchgang *c*).
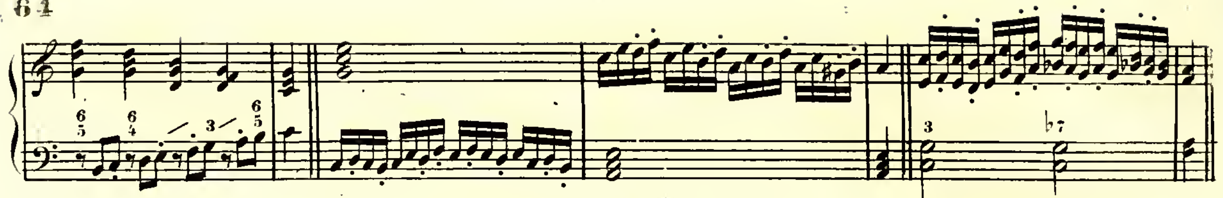
Anmerkung. Jn allen drei Arten folgen die Noten stufenweise aufeinander. — Unter den harmonischen Nebennoten zu welchen auch der erste Satz § 123. *a*) gehört: versteht man diejenigen, welche zwar auch keinen eigenen Accord erhalten, aber zu der zum Grunde liegenden Harmonie gehören und in verschiedenen Figuren gewöhnlich sprungweise ihre Anwendung finden. *d*).



§ 125.

Hier folgen noch einige Figuren, welche ebenfalls zu den Durchgangsnoten gehören. Man bringt sie in verschiedenen Formen an, und jeder Lernende dürfte jetzt im Stande sein, sie in allen figurirten Sätzen ohne Schwierigkeit aufzufinden. Die Durchgangsnoten erhalten selten eine Bezifferung, am wenigsten im schnellen Zeitmasse. Sollten sie vom Begleiter ausdrücklich mitgespielt werden, so müssten sie auch genau beziffert erscheinen.
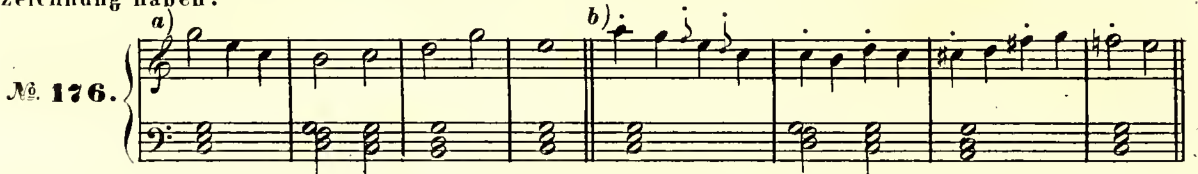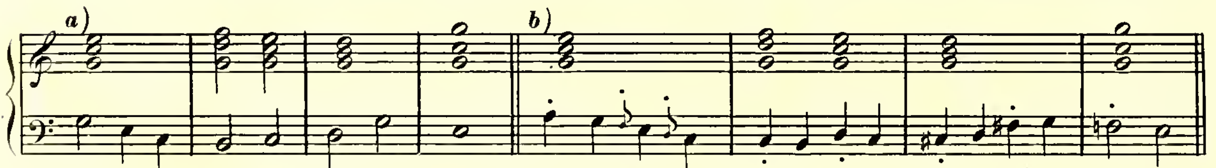




§ 126.

Von den Vorschlägen

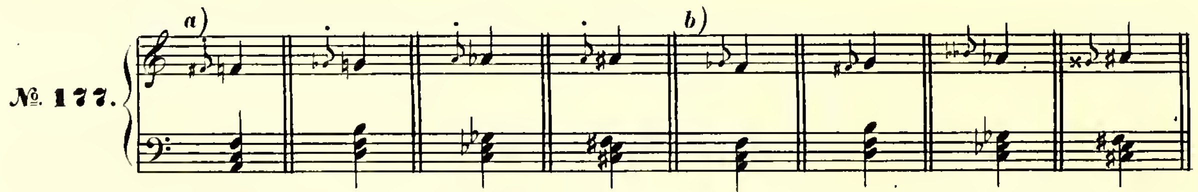
Vorschläge sind melodische Verzierungen, welche die Musikverständigen nie zur Harmonie rechnen. Jn den Stimmen, in welchen sie vorkommen, werden sie entweder mit kleinen oder mit gewöhnlichen Noten geschrieben. Man kann sie in jeder Stimme, in jeder Notengattung, so wie in allen Taktheilen anbringen. Jhre Anwendung findet sowohl von oben als von unten Statt. Die Auflösung von oben ist gewöhnlich mit einer zur Tonleiter (diatonischen) gehörigen Note; von unten meistens nur mit einer Note, welche einen halben Ton unter der Hauptnote bildet: z. B. bei *a*) einige kurze Sätze ohne Verzierung; bei *b*) mit Vorschlägen, welche Punkte zu ihrer Bezeichnung haben.





§ 127.

Der Vorschlag darf nie auf der Stufe der Hauptnote stehen; daher kann *fis* nicht vor *f*, *ges* nicht vor *g*, *a* nicht vor *as* oder *ais* als Vorschlag gebraucht werden. Aus diesem Grunde gilt hier die Anwendung bei *a*) als falsch; bei *b*) als verbessert.



§ 128.

Die Vorschläge lassen sich vor einer Note auch oft von unten und oben zugleich (Doppelvorschlag) setzen, z. B. bei *a*), sie können überdiess bei Doppelnoten in zwei Stimmen zugleich, ja sogar in drei Stimmen vor jeder angewendet werden, *b*). Derselbe Fall tritt ein, ebenso bei Syncopen (zertheilten Noten) in einer wie in mehreren Stimmen *c*). Jst der Vorschlag zur folgenden Note sprungweise, dissonirend zur liegenden Harmonie, angebracht, so bedarf er wenigstens einer kurzen Vorbereitung, und die Anwendung desselben hat bei diesem Anlasse nur in der Oberstimme zu geschehen, *d*).

Anmerkung. Da hier nicht vom Vortrage der Vorschläge die Rede sein kann, so muss man die Punkte nur als Kennzeichen derselben betrachten.

№. 178. a) b) c) d)

§ 129.

Mehrere Tonlehrer rechnen die langen Vorschläge auch zu den Vorhalten. Oft scheint es, als ob sie wirklich unter eine Classe gehörten. Wenn man aber die nöthigen Regeln, welchen die Vorhalte unterliegen, genau ins Auge fasst, so müssen auch die Merkmahle einleuchten, wodurch sie sich von einander unterscheiden. Z.B. bei *a)* die Dissonanz ohne Vorbereitung; bei *b)* die Dissonanz nicht stufenweise aufgelöst; bei c) die Dissonanz weder vorbereitet noch gehörig aufgelöst, bei *d)* die Dissonanz auf dem leichten Taktheile angebracht; bei *e)* ist wohl die Vorbereitung, aber durch zu kurzen Notenwerth; *etc:*. Vorhalte müssen immer beziffert werden, das Gegentheil tritt ein bei Vorschlägen, da sie bloss als Geschmacksnoten zur Verzierung der Melodie dienen.

№. 179. a) b) c) d) e)

§ 130.

Von den Nachschlägen.

Zu dieser Classe sind hauptsächlich die sogenannten nachschlagenden (durchgehenden) *Septimen* zu zählen, eben die vom 7 Accorde umgekehrten $^{6}_{5}$, $^{4}_{3}$ und 2 Accorde, wobei die *Septime*. die *Quint*, die *Terz* und der Bass (im *Secundenaccord*) nur als nachschlagend (durchgehend) fortschreiten: z.B. bei *a)* nachschlagende *Septimen*, entweder stufenweise, oder mit der *Quinte* sprungweise in dieselbe angebracht. Folgt 6,5 über dem nähmlichen Basstone, und es erscheint der Sextaccord mit der *Octave*, so wird durch 5 der Dreiklang angedeutet; war aber beim Sextaccord die *Terz* oder *Sext* verdoppelt, so nimmt man bei 5, den $^{6}_{5}$ Accord, wie bei *b)*, wobei wieder gestattet ist, mit der *Terz* in die nachschlagende *Quint* zu springen. *c)*

Anmerk. Es dürfte immer vorzuziehen sein, diesen zergliederten Quintsextaccord durch $^{6}_{5}$ statt mit 5 allein zu beziffern, wie dieses auch unter dem Basse angezeigt sich darstellt.

Im $^{4}_{3}$ Accord, bei nachschlagender oder durchgehender *Terz*, wird, um sie stufenweise anzubringen, entweder die *Quart* oder *Terz* schon im vorhergehenden Accord verdoppelt, *d)* und *e)*.

Da beim Secundaccord die Dissonanz den Bass selbst bildet, so ist dieser Accord gewöhnlich schon durch die liegenden Oberstimmen, gleich als im Durchgang angebracht, vorbereitet, *f)*.

№ 180.

№ 181.

§ 131.

Vom Orgelpunkte, oder von den durchgehenden, verschieden übelklingenden Accorden, zu einem und ebendemselben Basse.

Wenn zum liegenden oder zu ebendemselben wiederhohlten Basse, mehrere Accorde, gleichsam im Durchgange vorkommen, welche wechselweise bald wesentliche bald fremde Noten zur tiefsten Stimme bilden, so nennt man dieses einen Orgelpunkt. Jst aber der Bass, zu allen den verschieden aufeinander folgenden Accorden, eine wesentliche Note, so wird dieses eine Haltung genannt. Daher zeigt sich der Bass im folgenden Beispiele bei *a*) nur als eine Haltung, weil alle Accorde wesentliche Noten enthalten. Eben so verhält sich der Bass zur Reihe der durchgehenden Accorde bei *b*). Nur bei *c*) hat man den Bass als Orgelpunkt zu betrachten, denn hier wechseln die Accorde bald mit wesentlichen bald mit fremden Tönen zur tiefsten Stimme.

Da bei Orgelpunkten oft die einfachsten Accorde zum liegenden Basse eine ungewöhnliche Bezifferung erfordern, oft aber eine deutliche Markirung durch Ziffern gar nicht im Bereiche der

Möglichkeit liegt, so ist es viel rathsamer, wenn etwa die Begleitung dabei nothwendig sein sollte, die unterste Mittelstimme zu beziffern, wodurch meistens sehr gewöhnliche Accorde hervorgehen, wie das vorige Beispiel *c)* eine nähere Veranschaulichung gibt.

Die Orgelpunkte sind nur auf der ersten (Tonica) oder fünften (Dominante) Stufe einer *dur*= oder *moll*= Tonart, sowohl im Haupttone, in welcher das Stück gesetzt ist, als in einer Nebentonart anzuwenden.

Die über den liegenden Bass gesetzten Stimmen müssen eine für sich richtige Folge von Accorden bilden. Man hat bei Orgelpunkten, die gebundenen Noten nicht nöthig, sie immer ohne Verzierung anzubringen, sondern sie können figurirt mit durchgehenden Noten, eben so mit Vorschlägen oder mit Syncopen varirt werden. Wenn im Basse die erste und fünfte Stufe, als verlängerte Noten zugleich vorkommen, so ist nur die Tonica der Orgelpunkt, und die Dominante eine Haltung, welche zu allen Accorden eine wesentliche Note bilden muss.

§ 132.

Zusammenstellung aller verminderten und übermässigen Jntervalle. Andeutung auf welcher Stufe sie ihren Sitz haben, und Angabe ihrer Anwendung.

Es gibt sechs verminderte Jntervalle, nähmlich: die verminderte 3, 4, 5, 6, 7, 8; dann eben so viele übermässige; als die übermässige 1, 2, 3, 4, 5, 6.

Von den verminderten Jntervallen.

Die verm: *Terz* hat ihren Sitz auf der erhöhten 4ten Stufe in der Molltonleiter. Sie muss vorbereitet werden, zeigt zur Begleitung die vermind: 5, und verm: 7, und steht meistens statt der kleinen *Terz*; z. B. bei *a*). Die verm: *Quart* hat ihren Sitz auf der 7ten Stufe in *Moll*. Sie muss vorbereitet werden, und ist hier nur ein Vorhalt der *Terz*; ihre Behandlung bei *b*). Die vermind: *Quint* meistens nur im $\frac{6}{5}$ Accorde angebracht, hat ihren Sitz in *Dur* und *Moll* auf der 7ten Stufe. Beim Dreiklang, wo der Bass gewöhnlich sprungweise angebracht ist, in *dur* auf der 7ten, in *Moll* auf der 2ten, und (selten) 7ten Stufe, bei *c*). Die vermin: *Sext* hat ihren Sitz auf der erhöhten 4ten Stufe in *Moll*. Sie muss vorbereitet werden, und ist ein Vorhalt der vermin: *Quinte* beim vermin: 7=Accord; ihre Anwendung bei *d*). Die verm: *Septime* hat ihren Sitz auf der 7ten Stufe in *Moll*, oder auf der erhöhten 4ten Stufe in *Dur* und *Moll*, bei *e*). Die verm: *Octave* hat ihren Sitz auf der erhöhten 4ten Stufe in *Dur* und *Moll*; sie ist ein Vorhalt der Septime, muss vorbereitet werden, und hat zur Begleitung entweder $\frac{6}{3}$, oder $\frac{5}{3}$, bei *f*).

№ 182.

a) b) oder oder

c) d) oder

§ 133.

Von den übermässigen Jntervallen.

Der überm: Einklang (eben so überm: 8) hat seinen Sitz auf der ersten Stufe in *dur* oder *moll*, kommt nur im Durchgang vor, und hat zur Begleitung entweder $\frac{5}{3}$, oder $\frac{6}{4}$, *a*). Die überm: *Secund*, in Begleitung der überm: 4 und gr. 6, hat ihren Sitz auf der 6ten Stufe in *Moll*, *b*). Die überm: 3 hat ihren Sitz auf der erniedrigten 2ten Stufe in *Moll* (ist eine chromatische Note) entsteht durch die Verzögerung des Basses beim $\frac{4+}{3}$ Accord, und zu ihrer Begleitung dient die gr: 2 und überm: 5, bei *c*). Die überm: 4, von $\frac{6}{2}$ oder $\frac{6}{3}$ begleitet, hat ihren Sitz in *dur* und *moll* auf der 4ten Stufe, bei *d*). Die überm: 5, wenn sie nicht im Durchgang (als chromatische Note) vorkommt, hat ihren Sitz auf der 3ten Stufe in *Moll*, und muss vorbereitet werden, bei *e*). Die überm: 6 hat ihren Sitz auf der 6ten Stufe in *Moll*. Zur Begleitung dient ihr entweder die doppelte *Terz*, oder $\frac{4}{3}$, oder $\frac{5}{3}$, bei *f*).

№ 183.

besser in der Octav Lage.

§ 134.

Obwohl bei Abhandlung der Accorde immer gleich angedeutet wurde, auf welcher Stufe sie ihren Sitz haben, sowohl in der *Dur*=als *Moll*=Tonleiter, und in Bezug auf ihre gehörige Auflösung, so dürfte doch zum schnellen Überblick, ein kurzes Verzeichniss über den Sitz aller Stammaccorde hier am Platze sein. Will man aber die Stufen, bei den davon abstammenden Accorden schnell wissen, so darf nur, bei den umgekehrten, die Grundnote gedacht werden, und man wird hernach auch die Stufen von diesen leicht auffinden. *A*) zeigt die Stufen für die *Dur*=Tonleiter; *B*) jene für die *Moll*=Tonleiter.

№ 184.

A. 1.4.5.	// 2.3.6.	// 7.	—	// 5.	// 2.3.6.	// 7.	// 1.4.	—	// 5.	—
B. 5.6.	// 1.4.	// 2.7.	3.	// 5.	// 4.	// 2.	// 6.	// 3.	—	5.

Es wäre überflüssig die Benennung dieser Accorde zu wiederholen, indem die Jntervalle, aus welchen sie zusammengesetzt sind, schon darauf hindeuten. Ob aber die Nonenaccorde auf der 5ten Stufe, oder der verm: 7=Accord auf der 7ten Stufe in *Moll*, eben so der kleine 7=Accord

auf der 7ten Stufe in *Dur,* in den Kreis der Grund-und Stammaccorde zu ziehen sind, darüber hat diese Anleitung, bei einer früheren Veranlassung, die verschiedenen Meinungen angeführt.
In diesen Blättern mag nun wohl das Hauptsächlichste enthalten sein, was zur Generalbass-Lehre gehört.

Sollte dieses Werk einer günstigen Aufnahme sich zu erfreuen haben, so würde der Verfasser hierdurch sich aufgemuntert fühlen, auch eine Compositions-Lehre im Drucke erscheinen zu lassen.

§ 135.

Schlusswort.

Hat der Lernende alle hier vorkommenden Beispiele der gegebenen Weisung gemäss, mit Aufmerksamkeit ausgearbeitet, wie immer daran erinnert wurde; weiss er die chromatischen und durchgehenden Noten, Vorschläge *etc:* von den wesentlichen genau zu unterscheiden, so wird er im Stande sein, jedes Tonstück, wenn es noch so verwickelt erscheint, auf die einfachste Harmonie zurückzuführen.

Daher sollte derselbe die kleine Mühe nicht scheuen, oder besser, sich das angenehme Vergnügen bereiten, einige Zeit beharrlich der Einübung zu widmen, und zu diesem Behufe Anfangs bloss die sogenannten Handstücke, welche für das *Pianoforte* geschrieben sind; dann aber auch Gesangscompositionen mit Begleitung zu beziffern. Hierauf dürfte es dem Candidaten der Generalbass-Lehre einen besondern Nutzen gewähren, wenn derselbe einige Sätze aus Streichquartetten in *Partition* setzen, und den Bass beziffern würde, nach Angabe des am Schlusse folgenden Musters, welches aus einem Quartette entnommen ist. Auf diese Weise wird er ganz in die Mysterien des Generalbasses eingeweiht, und darf dann auf den Namen eines Musikverständigen mit vollem Rechte Anspruch machen.

cresc: cresc: cresc: cresc:

f p f

p f

tr

p

t:s:

t:s:

tr tr

t:s: t:s:

pp pp pp pp

tr

pp

p

pp

cres:

f

Fine.